

Escuela de Bellas Artes  
Facultad Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario

Tesina  
Título

# La figura de la mujer artista: invisibilización y romantización

Alumna: Celeste Farroni  
Directora: Lic. Mónica Castagnotto

Rosario, miércoles 22 de julio de 2020

A la Universidad Pública, siempre.

A mi Miguel Ángel, por impulsarme a ser lo que quisiera ser y volar sin miedos desde  
pequeña.

A todos los varones que sin saberlo nos dan más ganas de querer romper estructuras.

A todas las nietas de las brujas que no pudieron quemar.

A las mujeres que hacen historia, desde un hospital hasta un museo.

## Indice

Agradecimientos .....	p. 2.
Introducción .....	p. 5.
Capítulo 1: PROCESOS DE INVISIBILIZACIÓN .....	p. 6.
1.1. Escapar de la reducción a estatus marital / filial .....	p. 11.
1.2. Crear y criar .....	p. 13.
1.3. Hijas de hombres artistas .....	p. 14.
1.4. Afortunadas pero aún así invisibilizadas .....	p. 18.
1.5. Mujeres artistas parejas de varones artistas .....	p. 21.
1.6. Reconocimiento tardío .....	p. 31.
En vida .....	p. 31.
Redescubiertas y recuperadas .....	p. 31.
Capítulo 2: LA BELLEZA DE LA ¿FRAGILIDAD? .....	p. 34.
2.1. Un arte “femenino” .....	p. 37.
2.2. Binomio violencia-fragilidad. Arte y venganza .....	p. 38.
Artes “menores” .....	p. 42.
2.3. Romantización de la belleza / juventud .....	p. 43.
Las modelos .....	p. 46.

Las musas .....	p. 47.
2.4. Mistificación de la locura .....	p. 48.
Capítulo 3: HARTAS. PROCESOS DE VISIBILIZACIÓN .....	p. 52.
3.1. Arte y cuerpo. (Re)apropiación .....	p. 57.
3.2. El escándalo como herramienta .....	p. 60.
3.3. Trans-grediendo .....	p. 62.
3.4. La artista presente .....	p. 65.
Ironía como recurso .....	p. 71.
Ampliando el canon de belleza hegemónico: europeo y blanco .....	p. 73.
Sobre la inversión de roles .....	p. 76.
3.5. Acá estamos: el futuro .....	p. 80.
CONCLUSIONES .....	p. 86.
REFERENCIAS .....	p. 89.
APÉNDICE .....	p. 92.

## Introducción.

Una parte considerable de lo que nos llega a través de los libros, medios de comunicación e Internet es cuestionable o factible de ser revisado. Toda historia es parcial, y tal es el caso de la Historia del Arte. Por un lado, porque la información que contiene ha sido producida por sólo un sector de la sociedad, mayoritariamente sin perspectiva de género. Por otro, porque la Historia del Arte siempre conlleva un componente de aproximación, y no se puede tomar lo que se ofrece como verdades categóricas sino que estamos ante estudios sociales con otras características, entre ellas, la posibilidad de encontrarnos ante omisión de datos.

En la primer parte del presente trabajo sobre mujeres artistas se indagará en la operación de invisibilización, término que se utilizará a lo largo del desarrollo teórico para hacer referencia a un acto consciente diferente al “olvido”. Lo que se pierde de la memoria, de la consideración o de la estima es por considerarlo inferior, menos trascendente o digno de importancia. Según la RAE, *olvidar* es “Dejar de retener en la mente algo o a alguien”<sup>1</sup>. Esta acción de “dejar de tener en cuenta algo” implica dejar de hacer algo *por descuido*. Si bien la acepción de “dejar de tener afecto o estima por alguien o algo (olvidar algo/ a alguien)” aplicaría a la problemática que queremos ilustrar, se pierde el componente deliberado. Aquí los casos<sup>2</sup> presentan una operatoria de invisibilizar consciente y criticable, más allá de la coyuntura de época.

Por otro lado, se analizarán ejemplos donde la figura de la mujer artista ha sufrido un proceso menos evidente pero igual de nocivo: la romantización. Con esto referimos al acto de disminuir la importancia de una mujer resaltando sólo algunos rasgos específicos como su belleza, su delicadeza o su juventud por sobre su talento. Otros casos hacen foco en aspectos psicológicos o psiquiátricos, evitando hablar de la producción artística en sí misma. La romantización muchas veces anula capacidades

---

1 Real Academia Española. (2001). Olvidar. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/olvidar> el 2 de enero de 2020.

2 Siguiendo la metodología de los estudios de caso, que tienen como característica básica abordar de forma intensiva una unidad. Ésta puede referirse a una persona, una familia, un grupo, una organización o una institución, algo simple o complejo, pero siempre una unidad. En algunos estudios se incluyen varias unidades donde cada una de ellas se aborda de forma individual, como es el caso de esta tesina.

técnicas resaltando aspectos de la vida personal que si bien pueden ser útiles de conocer, no son fundamentales para definir la obra plástica.

Cabe destacar que los alcances de esta tesina son limitados por diversos factores. En cuanto a la selección de artistas para ejemplificar la problemática, se consideraron solamente artistas plásticas, dejando de lado otras disciplinas. No aparecen artistas de la danza, el teatro, el cine o la literatura, por necesidades de adecuación a una extensión y profundidad determinadas por el formato tesina de grado. Se estima que en cada una de las disciplinas dejadas de lado han ocurrido procesos similares donde se ha invisibilizado o romantizado la figura de la mujer creadora y se considera necesaria su investigación por parte de la generación actual y de futuras. Por otro lado, la amplitud del tema es tal que se han debido dejar de lado numerosos casos de continentes como Asia, África y Oceanía, centrándose casi exclusivamente en América y Europa, ya que se trata de las tradiciones estudiadas con mayor profundidad en la carrera de Bellas Artes que culmina con esta tesina. Una lista más exhaustiva de artistas sugeridas para investigar sus obras puede encontrarse en el Apéndice.

## **Capítulo 1: PROCESOS DE INVISIBILIZACIÓN**

Hoy en día es incuestionable la necesidad de conocer a las mujeres que han sido importantes a lo largo del tiempo. La historia, tal como la conocemos, nos ha privado de conocer las actitudes y la producción de mujeres que en sus tiempos fueron valientes, creativas, innovadoras, e inteligentes. En el campo del arte se han dado procesos particulares que resultaron en el desconocimiento de grandes figuras: pintoras pioneras, escultoras aguerridas, o coloristas dotadas de gran sensibilidad, han sufrido quedar al margen de los libros de historia.

Estos “olvidos” por parte de los historiadores y teóricxs reciben otro nombre: se trata de procesos de invisibilización. La diferencia semántica entre los términos radica en que el segundo es una postura deliberada, la omisión es consciente. Por lo tanto, digna de ser deconstruida en nuestro siglo XXI. Actualmente podemos rastrear las causas y coyunturas que han resultado en ese ocultamiento parcial de información. Gracias a las nuevas corrientes de estudio de sesgo feminista e igualitario, hoy podemos reconstruir

esa parte de la historia basándonos en documentos, obras plásticas y revisión atenta del material existente hasta el momento.

Por un lado, lo que dictó la anonimidad a las mujeres en lugares de visibilidad en general fue un residuo del sentido de castidad. Y ocurrió hasta la fecha muy tardía del siglo diecinueve. En el contexto del Renacimiento podemos situar a los artistas dentro de talleres. Un maestro (siempre varón) era quien oficiaba de coordinador de tareas, si lo extrapolamos a un término moderno. Era el poseedor de la idea, por ende del resultado final, aunque no hubiese realizado el trabajo manual en sí. En ocasiones lo hacían parcialmente, y en otras velaban por que sus aprendices o miembros del taller lo ejecutasen con calidad y pericia. Luego, la firma, en el caso de que la hubiese, y los últimos detalles, venían de la mano del artista. Por esa razón es difícil determinar la autoría exacta de algunas obras maestras. ¿Quién pintó o esculpió realmente, y en qué porcentajes? Lo que ocurría como norma en los talleres era que los miembros fuesen varones, ya que ese tipo de actividades estaban vedados a las mujeres.

Resulta inverosímil pensar que en el pasado no se creaba más de lo que nos ha llegado de artistas varones. La obra literaria de la británica Virginia Woolf postula que la imposibilidad de producir arte para las mujeres tenía que ver con las condiciones sociales y económicas en las que ellas vivían.

La autora describe una “lucha por el cuarto propio”, una disposición arquitectónica que puede extenderse a un estudio, escritorio, una sala de grabación, *atelier* o cuarto oscuro de revelado de fotos. Esa lucha no es otra cosa que la pelea por la vida independiente y la libre expresión. Conquistar el espacio íntimo como un paso más del proceso de sentir que se tiene una voz, y se es escuchada. En el caso de las artistas plásticas, a través de sus brochas y cinceles, una serie fotográfica o una *performance* donde el propio cuerpo es el que habla.

La ausencia de figuras femeninas en posiciones de visibilidad en el circuito del arte se suele relativizar. Algunos argumentan que se debe operar por meritocracia, aduciendo que si hay menos mujeres y más hombres, será porque éstos están más capacitados. Esto

contradice las estadísticas que muestran que la mayor población universitaria argentina en carreras humanísticas la ocupan mujeres<sup>3</sup>. Presentan mayores niveles educativos, terminan sus carreras y se anotan en estudios superiores y doctorados, pero luego algo (o un conjunto de factores) pasa, y su desempeño se ve frenado o ralentizado. No es un dato menor que una mujer que finaliza una carrera universitaria en su edad reproductiva se ve interpelada por la decisión de tener o no descendencia, formar una familia, y relegar horas de su carrera profesional para dedicarlas a estar en el hogar, en mayor o menor medida.

Los méritos de conjugar el cuidado de lxs niñxs y el hogar con la vida laboral o producción artística, sea en un rol de gestión, en el manejo de una galería o en un puesto institucional, no se ven reflejados en las calificaciones, diplomas, o lo que sea que convalide el concepto de mérito en el medio del arte para una mujer artista.

Sin embargo, no se ve que formar una familia afecte para un par varón las posibilidades de inserción en el mercado, visibilidad y continuidad en realizar exposiciones periódicas. La presión del mandato social es real: ¿quién va a cuidar a lxs hijxs mientras estamos en el taller? O en una residencia, conquista casi *sine qua non* para avanzar hacia otras oportunidades futuras como premios o salones.

La carrera por conseguir becas o subsidios que conllevan límites de edad, el requisito implícito de realizar una o varias exposiciones individuales (*solo shows*), y de que una obra ingrese a alguno de los salones más prestigiosos son algunas de las ecuaciones por resolver, mientras se reflexiona si se quiere o no formar una familia con descendencia. Esta complejidad de elecciones se puede ver reflejada en la obra de algunas artistas.

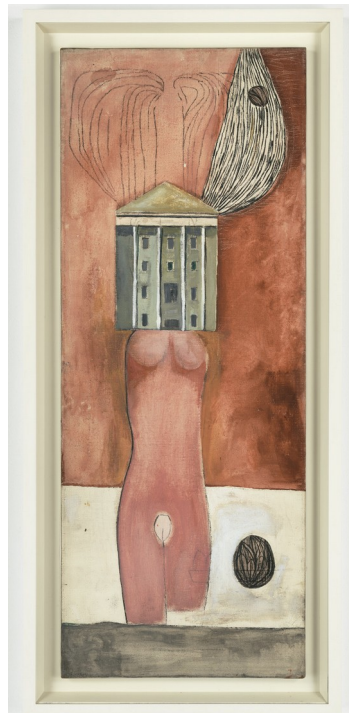
**Louise Bourgeois** (1911-2010) utiliza la temática de la mujer en el hogar en su serie de pinturas *Femme Maison*. En estas pinturas, las cabezas y cuerpos de figuras femeninas desnudas han sido reemplazadas por formas arquitectónicas como edificios y casas. La artista franco-estadounidense estaba en su propia vida criando a tres hijxs, y este rasgo autobiográfico se puede observar en el cabello que sale de la casa, largo como el de ella.

3 Costa, José María. Radiografía de los universitarios argentinos: cuáles son las carreras más elegidas (3/7/17). Consultado en <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/radiografia-de-los-universitarios-argentinos-cuales-son-las-carreras-mas-elegidas-nid2034373> el 30 de marzo de 2020.

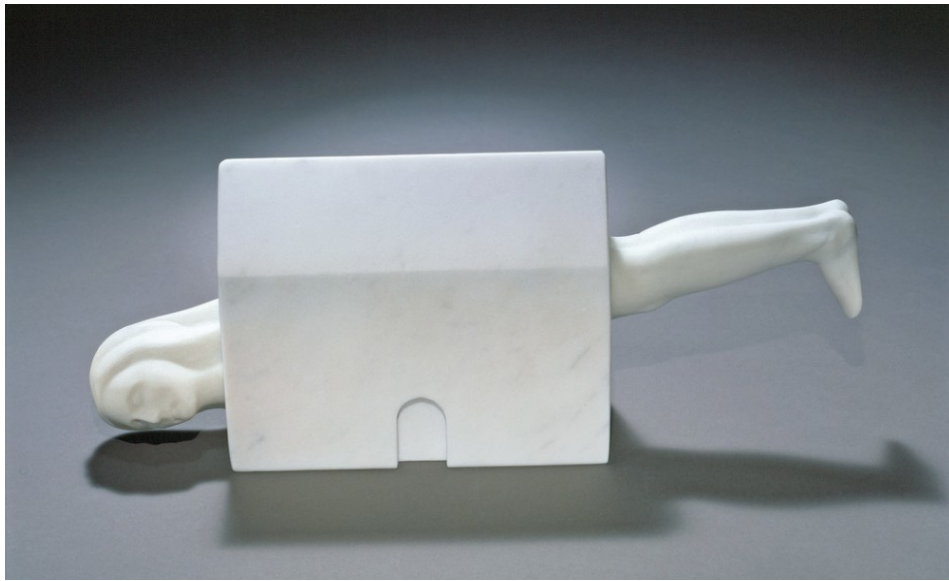


La arquitectura fue un motivo que utilizó a lo largo de toda su carrera para simbolizar sus sentimientos. Veía en las estructuras arquitectónicas un sitio de refugio, y por otro lado, que también podían ser trampas. Sus experiencias infantiles traumáticas proveyeron la inspiración para gran parte de su trabajo.

Bourgeois creó su propio lenguaje formal para expresar sus emociones, volviendo a los mismos temas una y otra vez. Este tema de mujeres desnudas cuyas cabezas fueron reemplazadas por casas fue utilizado nuevamente en una pequeña escultura de mármol blanco de 1994. En la misma, una mujer parece estar atascada en la estructura de una casa. Su cabeza se acerca al piso y sus piernas están más arriba, mientras que el torso y los brazos están escondidos por completo. La posición de la figura tiene un aire de inmovilidad.



*Femme maison*. Louise Bourgeois. 1946-1947. Óleo y tinta sobre lienzo. 91 x 36 cm. Colección particular.



*Femme maison*. Louise Bourgeois. 1994. Mármol. Medidas desconocidas.

Otra artista en abordar la misma temática con una estética muy parecida es **Laurie Simmons** (Estados Unidos, 1949) con su *Walking House* de 1989. Desde mediados de la década de 1970, ha representado escenas con muñecas para su cámara, muñecos ventrílocuos, objetos con piernas, para crear fotografías que hacen referencia a escenas domésticas. Sus fotografías tienen un aire misterioso e inquietante. En la fotografía de gran tamaño mencionada, una mujer parece haber sido consumida por una casa típica de un barrio residencial estadounidense. Representa el icónico “sueño americano” y expresa la idea de la artista que donde vivimos, es como somos.



*Walking House*. Laurie Simmons. 1989. Fotografía. 162,6 x 116,8 cm.

Tanto en la obra de Bourgeois, como en la de Simmons, la mujer es inseparable de su hogar, metafórica como literalmente.

### **1.1. Escapar de la reducción a estatus marital / filial**

Analizaremos algunos casos donde la posibilidad de estar activas y dejar un legado artístico que nos permitió estudiarlas fue por un contacto familiar habilitador (padre o esposo). El rol de la mujer en el siglo anterior al que vivieron las siguientes mujeres es descrito de manera acertada en *Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVIII* por Carol Duncan (1973).

El contexto les era poco propicio para explotar los talentos, pasiones o vocación. El matrimonio constituía un contrato legal negociado, donde se debía reflejar una unión conyugal dichosa aunque ésta no fuese genuina. El ideal de la familia feliz se veía atravesado por el peso de las reglas de decoro. La vida doméstica era el espacio de la mujer, por lo tanto que alguna se dedicase a la pintura era excepcional y hasta

escandaloso. Duncan describe los personajes de la madre buena o feliz y el padre amoroso.

A fines del siglo XVIII, los artistas y escritores franceses se enamoraron de una serie de personajes cuyos atractivos y virtudes eran aún nuevos para el público. Estos personajes, la madre, buena o feliz, y el padre amoroso, surgen plenamente desarrollados en la pintura *La madre adorada*, de Greuze, una de las más populares en el Salón de 1765. Para el espectador del siglo XX, la pintura de Greuze contiene muchas características que sugieren, no tan sólo escenas de género holandesas y francesas anteriores a su época, sino también escenas de la Sagrada Familia. Sin embargo, para sus contemporáneos franceses, Greuze expresaba algo nuevo y fresco. Tal como Diderot repitió incansablemente, las pinturas de Greuze no tan solo eran agradables a la vista sino que también hablaban de cuestiones morales vitales de actualidad. [...] Madres, padres y sus hijos no era un tema nuevo en el arte secular. Tampoco era nuevo el representar escenas sobre la paz o el encanto de la sencilla vida doméstica.<sup>4</sup>

En las representaciones de escenas familiares las figuras de la madre y sus hijxs casi parecen muñecos, poseen expresiones coquetas. El comportamiento humano de padre y madre debía demostrar en gestos y expresiones que la vida doméstica era agradable. La madre era enfáticamente dichosa al sentirse tan amada por su esposo y sus (numerosos) hijxs. La escena esperada en una familia era un espectáculo de amor familiar constante y perdurable, con una madre y un padre que están extasiadamente felices de *ser* simplemente eso, cumpliendo sus roles de esposo y esposa. Ejemplifican una nueva idea: la maternidad y paternidad simple en una dichosa unión conyugal. En este contexto, para las mujeres salirse de los roles asignados para ser creadoras (de algo más que hijxs) no era fácil, ya que se trataba de desafiar el “orden natural”.

Las temáticas de confort, felicidad, seguridad, calidez del hogar e intimidad conyugal serán retomadas luego por artistas feministas de todas las nacionalidades en obras que

---

<sup>4</sup> Duncan, Carol. *Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVIII* en Karen Cordero e Inda Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. p. 197.

cuestionen la estabilidad y la dicha de quienes parecen tenerlo todo, y lo que ocurre con las mujeres que no se hallan cómodas bajo esos estándares.

## 1.2. Crear y criar.

La articulación de una vida de mujer con una vida de artista pareciera haber sido incompatible durante mucho tiempo. Lo habitual parece natural pero no tiene porqué serlo, y a eso se refiere **Tracey Emin** (Reino Unido, 1963) cuando se pronuncia sobre la expectativa de ser madre, y lo que representa para ella tener que dividir su energía: “‘*I don't think I'd be making work (if I were a mother).*’ She admits. ‘*I would have been either 100% mother or 100% artist. I'm not flaky and I don't compromise. Having children and being a mother... It would be a compromise to be an artist at the same time. I know some women can. But that's not the kind of artist I aspire to be. There are good artists that have children. Of course there are. They are called men. It's hard for women. It's really difficult, they are emotionally torn. It's hard enough for me with my cat.*’”<sup>5</sup>

Sus declaraciones, a las cuales se sumaron las de Marina Abramovic, causaron revuelo entre ciertas mujeres artistas que salieron a contestarle<sup>6</sup> porque estaban en desacuerdo. Entre las razones mencionan que luego de tener niñxs no fue posible tomarse una licencia como en otro trabajos, pero que las galerías que las representan - la mayoría dirigidas por mujeres - fueron respetuosas en no hacerlas sentir presionadas, y especialmente comprensivas durante ese período. Por otro lado, quienes son madres solteras destacaron que sólo buscan residencias donde puedan alojar a sus niñxs. Otras valoran el balance obligado que han debido poner en práctica entre vida y trabajo, las horas creando y ocupándose de los niñxs. No siempre manifiestan notar que la esencia de su práctica creativa haya cambiado, tan sólo la forma de organizarse para poder

---

<sup>5</sup> “‘*No creo que estuviese produciendo (si fuese madre)*’, admite. ‘*Sería o 100% madre o 100% artista. No soy de rendirme ni de hacer concesiones. Tener un bebé y ser madre... sería un compromiso el ser artista al mismo tiempo. Sé que algunas pueden. Pero no es el tipo de artista que aspiro a ser. Hay muchos buenos artistas que tienen hijos. Obvio que hay. Se llaman varones. Es difícil para las mujeres. Es realmente difícil, se dividen emocionalmente. Ya es lo suficientemente difícil para mí con mi gato.*’” Tracey Emin: ‘*I'm not flaky and I don't compromise*’. Artículo de Viv Groskop para Red Magazine (14/10/2015). Traducción al español de Celeste Farroni. Disponible en Internet en <https://www.redonline.co.uk/red-women/interviews/a506662/tracey-emin-interview/>. Consultada el 9 de marzo de 2020.

trabajar la cantidad de horas que demanda la industria creativa para poder sustentarse económicamente.

En el caso de quienes se dedican a la gestión y venta de obras de arte, la dificultad sobreviene cuando un acto escolar coincidía con una subasta o cuando había un cliente de visita que había que llevar a cenar. En esos casos, si se encuentran en una sociedad comercial, coordinan con la otra parte para dividir las tareas de un modo que les permita hacer todo. Los viajes frecuentes son otro inconveniente, y allí se siente más la desigualdad con respecto a un par varón.

Finalmente, hay quienes reconocen que es tan sólo una cuestión de encontrar la manera que funcione a cada una, pero que si se posee una carrera en ascenso, nunca se sentirá el momento como adecuado para ser madre. Lo importante es hablar del tema y no ocultarlo para que otras mujeres más jóvenes comprendan que se puede tener un rol serio en el mundo del arte e hijos al mismo tiempo.

Según la doctora en Psicología Mabel Burin *“las mujeres deben pagar un precio elevado si desean sostener simultáneamente deseos que en apariencia son contradictorios: deseos de prestigio, de reconocimiento social y de ocupar posiciones de liderazgo en el ámbito público, a la vez que deseos maternales y de crianza de sus hijos e hijas en la intimidad familiar.”*<sup>6</sup>

Como es evidente, la cuestión de la compatibilidad entre maternidad y profesión entre artistas aún hoy es un tema de debate permanente.

### **1.3. Hijas de hombres artistas**

Afortunadamente, han trascendido casos de mujeres creadoras que tuvieron la posibilidad de estudiar, en su mayoría desplazándose a otras ciudades, con maestros o en academias. Los siguientes casos acontecieron en Europa en los siglos XVI y XIX.

**Artemisia Gentileschi** (Italia, 1593-1653), es uno de los nombres que ha logrado recuperar el feminismo académico de los años setenta. Se trata de un caso particular

---

<sup>6</sup> Mercedes D'Alessandro, *Economía feminista*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016. p. 115.

porque fue tanto hija como esposa de artistas, y una notable excepción a la regla ya que fue la primera mujer en entrar en la Academia de Bellas Artes de Florencia. En una época en la que la aspiración de las familias para sus hijas pasaba porque se casaran o ingresaran en un convento, llama la atención otro destino. Por su maestría unida a su biografía se ha ganado el título de “la primer pintora feminista de la Historia”. Y quizás es uno de los nombres que lleva asociado el más violento y angustioso episodio personal.

Su contacto con el arte comienza en el taller de su padre -Orazio Gentileschi-, donde desarrolló su estilo naturalista típico. Un dramatismo con fuertes contrastes cromáticos envolvía sus pinturas. Aunque Gentileschi nació en una familia de artistas exitosos e incluso fue aceptada en una prestigiosa escuela de arte, históricamente ha sido pasada por alto en favor de Caravaggio, pintor contemporáneo más reconocido popularmente al que se le atribuye el inicio del movimiento barroco. En efecto, lo que cabe cuestionarse es cómo y porqué para describir los principales movimientos de la Historia del Arte se los suele asociar con pioneros y las figuras más destacadas. Este sistema de atribución simplificador tiene muchos problemas; entre ellos, que las mujeres artistas rara vez son mencionadas.

Un cambio de perspectiva ha hecho que hoy en día cada vez más museos, libros de historia y otras instituciones culturales hayan comenzado a reflejar el interés por esta figura y las poderosas historias detrás de sus pinturas más famosas. Por ejemplo, *Susana y los viejos*, la pintura más antigua que se conoce de Gentileschi. La completó en el estudio de arte de su padre, donde aprendió los fundamentos de la pintura. Tanto esa como las que seguirían (*Nacimiento de san Juan Bautista*; *La Fama*; *Judith con su doncella*, entre otras) llevan su estilo característico: un enfoque realista sobre la anatomía femenina, una paleta de colores profundos, y un uso magistral de la luz y la sombra. Pero sobre todo el tema preferido de la pintora: figuras femeninas provenientes de la mitología, la Biblia y los relatos alegóricos en los que las mujeres sufren, pero son fuertes ante todo.

La fijación con este tipo de figuras femeninas proviene de un hecho que ocurrió en 1611, el mismo año en que completó *Susana y los viejos*. Cuando tenía diecisiete años la violaron, y el responsable fue un artista italiano llamado Agostino Tassi que trabajó con su padre en un proyecto en Roma. Orazio Gentileschi presentó cargos, y si bien logró que Tassi se viese obligado a exiliarse por su comportamiento (que también incluyó cargos por robo e intento de asesinato), éste nunca cumplió su sentencia. La defensa de Tassi un año después del hecho, luego de que el padre de Artemisia lo denunciara, consistió en descalificarla como una prostituta negando rotundamente que hubiese habido forcejeo alguno hacia la joven. El testimonio de la joven referente al momento de la violación era desgarrador pero no logró conmover a la Justicia.

Artemisia encontró su propia forma de venganza. En 1610, pintó *Judith decapitando a Holofernes*, retrato de una historia del Antiguo Testamento en la que una viuda y su sirvienta dominan, y eventualmente decapitan, a un hombre lujurioso y amenazante. Se deduce que al elaborar la composición Gentileschi canalizó su propia agresión sexual y los sentimientos hacia Tassi, representado por Holofernes. En 1614, Gentileschi volvió al mismo tema, produciendo una segunda copia de *Judith decapitando a Holofernes* que posee una paleta de colores más vívida y con mayores contrastes de claroscuros.



*Judith decapitando a Holofernes*. Artemisia Gentileschi. 1612. Óleo sobre madera. 199 cm x 162 cm.  
Galeria degli Uffizi, (Florencia, Italia).



*“Judith decapitando a Holofernes no es sino la gran venganza de Artemisia a su violador Agostino Tassi; los rasgos faciales de la heroína israelita con la pintora son más que evidentes, igual que ocurre con la similitud entre el rostro de Holofernes con el de Tassi (Pollock, 2007).”*<sup>7</sup>

En 1612 la pintora se casó con un pintor, Pierantonio Siatessi, y se fueron a Florencia. En total, vivió en Roma, Milán, Londres, Florencia y Nápoles, lugar de su fallecimiento. Trabajar de forma independiente para una mujer de su tiempo era excepcional, y si bien debió afrontar la humillación de que se atribuyan sus obras siempre a su padre o a otros artistas varones, siguió adelante. Es un ejemplo claro en su época de rechazo a su obra por el hecho de ser mujer.

En una singular pintura de 1639, *Autorretrato como alegoría de la pintura*, la artista se imagina como una alegoría de la pintura. Sostiene un pincel en una mano y una paleta en la otra, en un acto de identificación como la personificación femenina de la pintura que sus contemporáneos masculinos nunca pudieron haber hecho. Para pintar este autorretrato, Artemisia debió utilizar, como mínimo, un par de espejos estratégicamente colocados para poder verse en esta postura tan incómoda, con la paleta en una mano y el pincel en la otra, a punto de atacar un enorme lienzo en blanco. El cuadro se puede leer como una reivindicación del lugar de la mujer: las mujeres podían dedicarse a la pintura si así lo deseaban.

Estilísticamente, la obra es barroca, con una diagonal marcada por el brazo que cruza el lienzo de una esquina a otra, y una luz intensa que ilumina su rostro y el escote resaltando el efecto tornasolado en la manga del vestido. El brazo está en escorzo, una técnica de perspectiva muy difícil de dominar y con la que demostraba que estaba al nivel de los lxs más grandes.

---

<sup>7</sup> Gámez Salas, José Miguel. *Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra* en Revista Asparkia. Investigación feminista. España: Universidad de Jaén. N.º 34, 2016. p. 120.



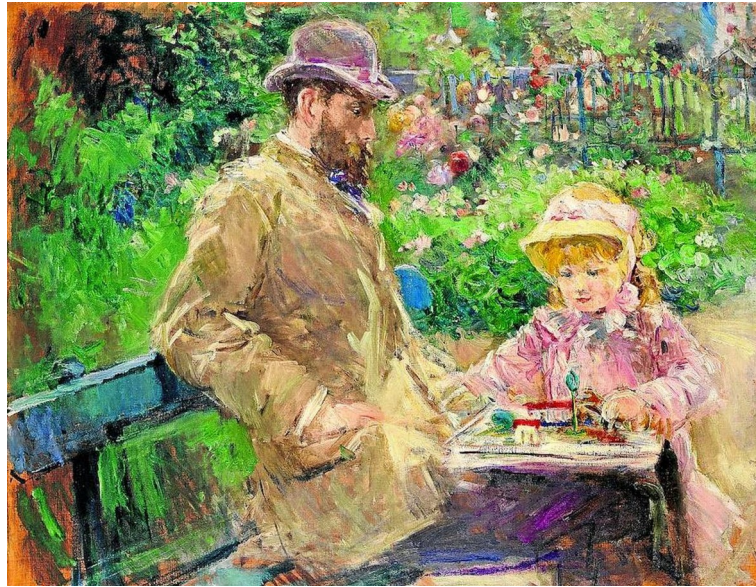
*Autorretrato como alegoría de la pintura.* Artemisia Gentileschi. H. 1638-1639. Óleo sobre lienzo. 96 x 73 cm. Royal Collection, Hampton Court Palace (Londres, Reino Unido).

#### 1.4. Afortunadas pero aún así invisibilizadas

**Rosa Bonheur** (Francia, 1822-1899) fue una intrépida artista francesa que se convirtió en la primer mujer en recibir la Legión de Honor (1865). Se transvistió en hombre para poder ejercer libremente su oficio, en una sociedad en la que era escandaloso que una mujer usara pantalones. Su audacia merece reconocimiento, ya que recién a fines del siglo XIX las mujeres en Francia se pudieron inscribir en academias de artes y ejercer el *métier*. Desde 1897 se podían inscribir en la Escuela de Bellas Artes de París. Tres años más tarde, se les permitió presentarse al Premio de Roma.

Ya sea desde la abstracción o el realismo, algunas mujeres se unieron a movimientos (compuestos en su mayoría por hombres). Es imposible categorizar sus obras en escuelas o movimientos ya que cada una tiene su propia personalidad y no puede ni debe ser limitada con una definición. Bonheur se especializó en la representación de animales, logrando dominar técnicas y habilidades plásticas con gran maestría.

**Berthe Morisot** (Francia, 1841-1895) pintó un cuadro denominado “*Eugène Manet y su hija*” que representa a su pareja, el hermano del pintor Manet, como el padre de familia ocupándose de los niños, una mirada algo atípica en su siglo XIX. Es una innovación en la representación de la paternidad.



*Eugène Manet y su hija.* Berthe Morisot. 1881. Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm.

La práctica artística de Morisot comenzó en su infancia como en el caso de muchas otras jóvenes de su entorno. Provenía de una familia burguesa educada en el mundo del arte y la música, donde la mujer cumplía un papel moderno de animadora social. Siempre pidió lecciones de pintura al aire libre, y luego de tomar clases de dibujo con sus hermanas, incursionó en las mismas. Se formó en *ateliers* privados practicando en la copia como también *en plein air*. Sus padres aceptaron que pintase profesionalmente. Mandaron a construir un atelier para ella y su hermana, y frecuentaban artistas y escritores. Su madre la impulsaba a exponer y vender sus obras, y estar en pareja con el hermano de Manet no era un obstáculo para su práctica profesional.

Todo cambió desde que afirmó querer ser una pintora profesional, poniendo en el centro de su vida esa ambición. En aquella época las Escuelas de Bellas Artes no eran accesibles a las mujeres. Aconsejada por Camille Corot, se lanzó a mostrar sus pinturas, y desde 1864 participó en Salones, un paso ineludible para quien quisiera hacer carrera.

La importancia histórica de Morisot en el desarrollo del círculo impresionista francés es que fue la primer mujer en unirse. Si buscamos equivalencias, podemos decir que Mary Cassatt en Estados Unidos operó el mismo rol. Sin embargo, fue y aún es menos conocida que sus contemporáneos Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir y Camille Pissarro.

Los temas que suelen aparecer en sus cuadros son paisajes y escenas familiares (sus modelos eran los miembros de su familia). Hay algo en su pintura que hace parecer como si pintase de forma nerviosa, inquietante, vivaz. Aunque en su momento sus obras fueron menos exhibidas, sus pares elogiaban esa técnica audaz. Lo que reflejan estas escenas de exteriores que Morisot pinta es lo que Baudelaire llamó “la vida moderna”. No es la realidad social de todas las mujeres del siglo XVIII y ni siquiera ideales sociales comúnmente aceptados. Más precisamente, manifiestan un nuevo concepto de familia que desafió actitudes y costumbres largamente establecidas.

El caso de Morisot es algo distinto a otros: más afortunado. El hecho de ser mujer en su caso no estuvo tan expuesto a trabas para desarrollar su carrera por la serie de razones antes mencionada. El riesgo mayor, en todo caso, fue que no se la considerase una artista completa sino una amateur.

**Mary Cassatt** (Estados Unidos, 1844-1926) pintó, principalmente, imágenes de la vida social y privada de las mujeres, con especial énfasis en los lazos entre ellas y sus hijxs (aunque ella nunca los tuvo). Su inspiración provenía de su entorno cercano y con su estilo sintético y vibrante modernizó las representaciones de la maternidad.

Se trata de un caso de una mujer pintando casi exclusivamente a otras mujeres – para ello Cassatt cambia la posición del espectador y con esa angulación distinta cuestiona la perspectiva; ese punto de vista que simboliza nada menos que la mirada. Algo que desde su instauración en el Renacimiento fue teorizado por varones, androcéntrico y europeo. También reflejó los espacios íntimos que habitualmente no se mostraban.

Si bien su padre, un banquero estadounidense, no veía con buenos ojos los intereses artísticos de su hija, su madre la escolta para que pueda estudiar en Francia. Allí, se

inscribe en el taller de un artista que estaba a la moda, Jean-Léon Gérôme. Ya se había ido de la Escuela de Bellas Artes de Filadelfia por encontrarla demasiado académica. Sigue sin estar satisfecha y frecuenta las galerías del Louvre donde copia obstinadamente a los grandes maestros. Desarrolló un gusto por Courbet, Velázquez y Rembrandt. Pero es Degas quien la introduce en el mundo del impresionismo. Aprende la técnica del grabado y los tonos pasteles, y su estilo se empieza a parecer más al de su propio maestro, así como al de Renoir.

A diferencia de los otros miembros del grupo, ella era una mujer a la que se estimaba por su especial sensibilidad hacia los temas que trataba. En la década de 1880 se convirtió en la estrella de algunas de las exposiciones impresionistas en las que presentaba cuadros.

Una repentina pérdida de visión la hizo retirarse antes de lo esperado del mundo de la pintura, pero gracias a su trabajo el impresionismo se introdujo en Estados Unidos.

### **1.5. Mujeres artistas parejas de varones artistas**

Cuando el lugar que ocuparon las mujeres dedicadas al arte fue al lado de parejas varones artistas, el problema de la invisibilización fue casi la norma en todos los casos. Es decir, la mujer quedó a la sombra del varón, tanto a través del lenguaje en la vida cotidiana de su época como en los libros de Historia. Innumerables parejas en lo romántico, pero no en lo artístico (en el lenguaje coloquial cuando decimos “pareja artística” inferimos que trabajaron juntos de forma acordada, codo a codo creando en conjunto desde lo conceptual hasta lo matérico) han transitado la Historia del Arte. Es decir, se trata de dos individuos que tienen obra independiente, cada uno trabaja en sus proyectos (la cuestión de la mayor o menor influencia mutua es un tema aparte) y tienen un vínculo romántico.

Lamentablemente, la problemática que se repite es que el público general no llega a saber el nombre completo (o de soltera, si así lo hubiese decidido usar) de la mujer artista, ni a identificar completamente su estilo, por carecer de la suficiente información. En esos casos, la difusión de reproducciones de sus obras en papel, ya sea en catálogos

o en libros, o de manera oral (a través de entrevistas radiales o televisivas, por ejemplo) fue escasa o nula. Mientras que se corrobora que su par varón sí apareció en la prensa, recibió premios o distinciones, o fue objeto de retrospectivas en grandes museos. Y cuando ella sí es nombrada, se reduce su estatus y autonomía a través de adjetivos y sustantivos que con tinte despectivo la ubican en el lugar de “la mujer de”. O se la ubica como aprendiz de él, en contextos donde es muy difícil determinar quién tuvo la idea germinal para una obra o movimiento en la intimidad de una pareja. Pero la tendencia es asumir que el varón es el ideólogo y la mujer la compañera que funciona de musa, asiste a través de colaboraciones menores, o completa la idea.

La producción historiográfica dominante objeta que se trata de la posesión de “condiciones” diferentes para la pintura, o de un corpus de trabajo menos prolífico. Para emancipar el injusto olvido de algunas admirables artistas retomaremos conceptos de *Economía feminista*<sup>8</sup> para adentrarnos en las desigualdades laborales y los prejuicios a los que se enfrenta la mujer trabajadora frente a su par varón.

Si le sumamos el sistema patriarcal que operó durante siglos en los salones y concursos, entendemos mejor porqué un niñx escolarizadx crece con un conocimiento parcial del arte donde puede nombrar una cierta cantidad de artistas varones (comúnmente llamados “maestros”, o “genios”, palabras frecuentemente reservadas por nuestro lenguaje para varones), y pocas o ninguna artista mujer, mucho menos trans.

Según datos de la OCDE<sup>9</sup> para un conjunto de países, cuando las mujeres logran reducir de 5 a 3 horas su rutina del hogar, la tasa de participación en la fuerza de trabajo de ellas aumenta en un 20 por ciento. Extrapolando estas cifras a lo artístico, las posibilidades de crear arte o artesanías, producir pensamiento, gestionar eventos artísticos o capacitarse más aumentan considerablemente, habilitando más chances de conseguir una beca o residencia, o ingresar con una obra a un salón.

Si una mujer dejó su ocupación durante unos años para cuidar a sus hijos, seguramente ese tiempo fuera de su carrera le pese a la hora de volver; por el otro lado, pocos

---

8 Mercedes D'Alessandro,. *Economía feminista*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

varones se ven obligados a dejar de trabajar o estudiar cuando tienen hijos. Estas situaciones, entre otras, son invisibles a las estadísticas pero pesan en la vida cotidiana.

En el ambiente artístico, muchas de las ideas de futuras exposiciones y oportunidades de crecimiento vienen dadas por las reuniones o encuentros en *vernissages*, espacios donde se festeja la apertura de una muestra pero además representa otras cosas: un espacio de sociabilización necesario, y hasta de negocio. El artista no tiene oficina y suele trabajar en su taller, en su mayoría en soledad, para luego frecuentar espacios públicos y privados como galerías de arte, museos, entregas de premios, presentaciones gubernamentales de subsidios o de libros, entre otros. Por lo tanto, tener el tiempo para estar presente en dichos acontecimientos es parte integral de su profesión si busca expandirse en el ya complejo mundo de relaciones que conforman el círculo artístico. Tomando el análisis de D'Alessandro (2016:42):

[...] Formar una familia sigue siendo uno de los mayores obstáculos que enfrenta una mujer para desarrollarse en su vida laboral, política, artística, deportiva o académica. El motivo es simple: ellas cumplen roles como madres y realizan el trabajo doméstico; estas actividades demandan tiempo y exigen un gran esfuerzo para compatibilizar con cualquier otra tarea. Las mujeres se integran a un mundo laboral preparado para hombres; además, este hombre promedio que se toma de referencia es uno que sólo tiene obligaciones con su trabajo y cuyo rol en la casa no pasa de sacar la basura o sacar a pasear a los chicos el fin de semana; un modelo retro que cada vez tiene menos que ver con nuestra realidad. Ser mamá tampoco se lleva muy bien con ir a la salida del trabajo a tomarse una cerveza al *after office*: en el cronograma diario quizá toca buscar a los chicos por la escuela o llevarlos al médico, o correr al supermercado antes de que cierre. Muchas veces en el marco de estos momentos de sociabilización distendida en donde se terminan cocinando ascensos, oportunidades o viajes.[...].<sup>9</sup>

---

9 Mercedes D'Alessandro, *Economía feminista*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016. p. 42.

Según D'Alessandro, las mujeres han sido entrenadas durante siglos en las artes del cuidado del hogar, y todavía muchas sienten ese mandato como parte de su naturaleza y como un atributo de su femineidad. Para la autora cabe preguntarse si irse parte del día del hogar es sinónimo de desamor, o porqué nunca está en juego que quien se quede en la casa sea el padre.

**Camille Claudel** (Francia, 1864-1943) y **Auguste Rodin** (Francia, 1840-1917) han sido objeto de numerosos documentales, artículos periodísticos y algunas películas. Camille comenzó a trabajar con el escultor en 1884, quien cayó rendido a sus pies. Pero Rodin estaba unido sentimentalmente a otra mujer, Rose Beuret, a quien se negó a dejar. Camille comenzó otra relación pero se volvió a tropezar con la misma piedra: su nuevo acompañante Claude Debussy estaba casado con otra mujer. Las películas (1988 y 2007)<sup>10</sup> en torno a ellos buscaron resaltar el aspecto de espectacularidad de la pareja de artistas, en desmedro de cómo llegaron a crear sus piezas más famosas. Al examinar las obras de ambos podemos notar que se trata de dos artistas de una calidad y técnica inmejorable, y no de un maestro y su discípula.

La lingüista y psicóloga Virginia Valian habla de lo que llama “esquemas de género implícitos”, ideas inconscientes sobre la masculinidad y la feminidad que contaminan nuestras percepciones y tienden a sobrevalorar los logros de los hombres e infravalorar los de las mujeres. Las mujeres en posiciones de poder son automáticamente evaluadas por debajo de sus homólogos masculinos incluso cuando no hay diferencias en el desempeño.”<sup>11</sup>

**Lee Krasner** (Estados Unidos, 1908 – 1984) y **Jackson Pollock** (Estados Unidos, 1945–1956) fueron ambos miembros fundamentales del movimiento expresionista abstracto estadounidense. Krasner, de familia ucraniana, estudió con Hans Hofmann, quien le mostró a los pintores abstractos europeos, que ejercerían una gran influencia sobre ella.

---

<sup>10</sup> *La pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988) y *Rodin* (Jacques Doillon, 2017).

<sup>11</sup> Hustvedt, Siri. La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia. Barcelona: Seix Barral, 2017. p. 125.



En 1945 se casa con Pollock y decide centrarse en la carrera de su marido, reduciendo su producción artística. Su obra era rica en variaciones artísticas, en una negativa a centrarse en un estilo único. Eso la ayudó a crear un proceder único y a diferenciarla de artistas de su época. Sin embargo, para la crítica del momento sus influencias podían provenir solamente de la pintura de Pollock.

La historia de **Ana Mendieta** (Cuba, 1948-1985) y el escultor minimalista **Carl Andre** (Estados Unidos, 1935) no tuvo un final feliz: el tema de la muerte de Mendieta es una gran incógnita, aún al día de hoy. Falleció, según las versiones más difundidas, a causa de una caída desde el departamento en el piso 34 de Greenwich Village (Nueva York) donde vivía con su esposo.

No se sabe exactamente qué ocurrió en las primeras horas de la mañana del día 8 de septiembre de 1985 en aquel departamento neoyorquino. Los hechos establecen que en la madrugada la pareja, casados desde hacía unos meses, discutían a grandes voces en su domicilio. También, que Carl Andre llamó entonces al teléfono de emergencias, y explicó al operador con sorprendente serenidad: *“Mi esposa es artista, y yo soy artista, y tuvimos una pelea sobre el hecho de que yo estaba, eh, más expuesto al público que ella. Y ella fue al dormitorio, y yo fui tras ella, y ella saltó por la ventana”*. Cuando la policía llegó al dormitorio, lo encontró todo revuelto y a Carl Andre con arañazos en los brazos y la nariz.

La defensa de Andre centró su estrategia en destacar el supuesto carácter inestable de Mendieta (una estrategia que posiblemente habría resultado menos efectiva en el caso de referirse a un varón anglosajón). Se buscó asociar a esta mujer latina con un cuadro de inestabilidad emocional y tendencias suicidas, incluso hubo en el juzgado alusiones a la santería cubana, obviando que en realidad el tratamiento de ese tema por parte de Mendieta estuvo tamizado por un filtro intelectual y político, y cierta distancia irónica.

Andre fue acusado de asesinato en segundo grado y sometido a un juicio que duró tres años. A través de su abogado, solicitó que el caso fuera tratado por un juez y no por un jurado popular porque quería evitar tratar con un jurado de mujeres que podrían ser

influidas por el “supuesto asunto feminista”. El mundo del arte se posicionó mayoritariamente del lado de Andre: el prestigioso pintor Frank Stella pagó la fianza para liberar a su colega encarcelado, y la familia de Menil, ricos industriales y patronos de las artes que habían apostado por el trabajo de Andre a través de su fundación también apoyó al artista. El caso es que, finalmente, el veredicto oficial fue favorable a Andre, declarado no culpable en base al principio de “duda razonable”. Las acciones y protestas feministas preguntando “¿Dónde está Ana Mendieta?” se han sucedido cada vez que se inauguraba una exposición dedicada a Andre (por ejemplo, la retrospectiva *Carl Andre: Escultura como lugar, 1958-2010* de 2015 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, curada por Philippe Vergne).

Las obras de los artistas eran muy diferentes entre sí: cuando se conocieron Carl Andre era ya un artista consolidado dentro del minimalismo y su obra era sintética e intelectual, alejada de todo mensaje político. Mientras que el trabajo de Mendieta era combativo y visceral. Los opuestos se atraieron e iniciaron una relación sentimental que los llevaría a casarse en 1985. Según se ha dicho, ambos bebían bastante y solían discutir. Pero muchos amigos del matrimonio declararon que consideran la hipótesis del suicidio como improbable, ya que en los tiempos cercanos a su muerte Mendieta se sentía feliz y confiada; su valoración en la escena artística iba en aumento, mientras que al minimalismo se lo consideraba de cierta manera como “algo pasado”. De ahí podrían originarse algunos de los motivos de fricción en la pareja. “*Carl piensa que nuestra relación es como la de Diego y Frida: ¿te puedes imaginar a alguien con un ego mayor?*”, llegó a comentarle a una amiga<sup>12</sup>.

El mercado estuvo rápido a la hora de aprovechar en su beneficio la mística alrededor del fallecimiento; la cotización de la obra de Mendieta ha aumentado considerablemente desde su muerte. En subastas algunas de sus series han alcanzado varios cientos de miles de dólares.

---

<sup>12</sup> López, Ianko. Mi esposa es artista y saltó por la ventana. 18/07/16. Consultado en <https://www.revistavanitayfair.es/poder/articulos/muerte-de-ana-mendieta-artista-carl-andre/22631> el 28 de marzo de 2020.

**Yente** (Eugenia Crenovich. Argentina, 1905-1990) fue una gran artista multifacética en sus técnicas: poseía un lenguaje elaborado en técnicas como el dibujo, la pintura, los relieves y objetos, el collage y el tapiz. Su obra atravesó diversas fases que la vinculan tanto al post-cubismo y al concretismo como a la abstracción libre argentinos. También en una etapa tardía practicó una gestualidad propia del informalismo (gruesos empastes de materia densa y expresiva) pero con colores brillantes, matizados con tonalidades sutiles y finas transparencias, algo que no era característico del movimiento. Mantuvo la figuración a lo largo del tiempo, y se inclinó siempre por el dibujo de trazo preciso.

Lo que en años posteriores se revalorizó en particular es su producción abstracta, ya que sin desdeñar la figuración que cultivó a lo largo de toda su vida de forma paralela, participó en los inicios de la abstracción en la Argentina y se constituyó así en la primera artista mujer de nuestro país en adherir a esta corriente. Adriana Lauria, curadora de la exposición *Yente. Perfil de una precursora* que presentó la galería Roldan Moderno en septiembre de 2018 valora su importancia en este sentido: *"Es la primera artista mujer en hacer obras abstractas. En este sentido es una artista de vanguardia y una de las más consecuentes en explorar algunos de los lenguajes de ruptura"*.<sup>13</sup>

Complementando la praxis artística desarrolló una labor teórica en torno a la figura de **Juan Del Prete** (Italia, 1897-1987), su pareja. En el caso de esta pareja, los teóricos destacan que la influencia del varón sobre la mujer fue positiva y rodeada de amorosidad: Del Prete influyó más que nada en la realización de su arte. Él, reconocido como el primer exponente de la abstracción en la pintura autóctona, la inclinó a formarse y dar los primeros pasos. El encuentro entre ambos fue estimulante y el hacer artístico de Yente dio un vuelco a partir de 1935.

Al ser su esposa, pintora también, por mucho tiempo tuvo el mote de "esposa de", aunque hoy, a la distancia, tiene un reconocimiento indiscutido y un espacio en la historia del arte argentino y regional ganado por derecho propio.

---

13 Batalla, Juan. *"Yente", retrato de la maestra argentina del arte abstracto* (14/09/18) para Infobae Cultura. Consultado en <https://www.infobae.com/cultura/2018/09/14/yente-retrato-de-la-maestra-argentina-del-arte-abstracto/> el 28 de marzo de 2020.



La artista en su taller.

Otro caso de nuestro país son la pareja conformada por **Lidy Prati** (Argentina, 1921-2008) y **Tomás Maldonado** (Argentina, 1922-2018). Ella fue una pintora argentina conocida por sus pinturas abstractas y geométricas. Durante la década de 1940, fue miembro fundadora de la Asociación Arte Concreto-Invención junto con Enio Iommi y su mencionada pareja, Tomás Maldonado. En ese contexto participa en exposiciones que serían recordadas por su relevancia en la historia del arte abstracto argentino. El matrimonio compartió durante una década la actividad artística en este grupo que conjugaba la tradición concreta y la prédica marxista. Desarrollaron y conceptualizaron el procedimiento del “marco recortado”. Conformaron la revista *Arturo*, emblemática y sello del comienzo del Arte Concreto-Invención.

Lidy Prati había conocido a Maldonado tomando clases con él. Al comienzo, en la primera acción de la vanguardia utilizó el apellido de su marido. Sin embargo, a partir de 1946, Lidy retomó la utilización de su apellido paterno y firmaba como Prati.

**Leonora Carrington** (Inglaterra, 1917-2011) fue una pintora surrealista y escritora inglesa nacionalizada mexicana. Su vida resulta muy rica y digna de ser investigada ya que reúne arte, ciencia, espiritualidad, magia, alquimia e interés en la naturaleza. Representa esas temáticas a través de una infinidad de símbolos en sus pinturas, dibujos y bocetos. Sin embargo, en ocasiones no se suele apreciar la singularidad de su obra por

completo al relacionar su surrealismo mencionando al de **Max Ernst** (Alemania, 1891-1976), su pareja durante un período de tiempo que los llevó a vivir en Francia, Londres y México.

Leonora se involucró en el mundo surrealista mientras estaban en París. Ella compró una casa en las afueras donde los dos empezaron a trabajar en sus obras. Esculpían, pintaban, escribían poesía e hicieron su propio juego de ajedrez con madera. Él la apodó “la novia del viento” y mientras ella escribía sin cesar cuentos o novelas cortas, él los ilustraba con collage. Su amor rompía las convenciones de la época: por un lado, Ernst tenía un pasado difícil, lleno de mujeres que le hicieron ganar una reputación de mujeriego, dos matrimonios fallidos, y sin dinero mientras que ella era una estudiante inglesa de buena familia, con un padre adinerado, severo y dominante.

La carrera de **Yoko Ono** (Japón, 1933) transitó entre producciones ligadas al conceptualismo y el universo de la música en el que estaba inmersa por ser compañera de **John Lennon** (Reino Unido, 1940-1980). Ser pareja de uno de los artistas más conocidos del mundo no fue fácil en muchos sentidos. A nivel profesional, su obra nunca terminó de despegarse de este dato biográfico, y la convirtió quizás, en la más famosa “mujer de” de la industria musical.



*Cut Piece*. Yoko Ono. 1964. Performance.

**Jeanne-Claude Denat de Guillebon (Jeanne-Claude)** y **Christo** representan dos de las personalidades más ambiguas y fascinantes de la escena artística internacional.

El artista búlgaro (1935-2020), famoso por sus gigantescas intervenciones con tela, tiene un importante componente femenino en sus obras que, a menudo, es dejado de lado por los medios. Es el mismo artista quien cada cierto tiempo debe refrescarle la memoria a los medios y confesar que sus creaciones eran el producto del trabajo en conjunto con su ya fallecida pareja, la francesa Jeanne-Claude (1935-2009).

Los motivos del olvido pueden ubicarse antes de 1994, momento desde el que figuran oficialmente ambos nombres artísticos juntos y con igualdad de derechos sobre sus obras. Para ese momento Christo ya había realizado varias de sus obras, como cuando cubrió de paños el Pont Neuf parisino. De ahí en adelante se supone que todos debían entender que sus instalaciones tenían que considerarse como producto del tándem que formaban como pareja. Sin embargo, siguió sucediendo lo mismo; al final las obras continuaban apareciendo acompañadas con el nombre de Christo en solitario.

Otra razón de este olvido puede ser la calidad de “mentor” que se le otorga a Christo en relación a Jeanne-Claude (él ya era un artista en 1958). Es evidente a este punto que la historia del arte se ha construido sobre la marginalización de las mujeres en las parejas de artistas o en las relaciones entre maestros y alumnas. En las parejas de artistas, algo muy frecuente es nombrarla a ella con el nombre y a él con el apellido (por ejemplo: “Frida y Diego Rivera”). Lo ideal sería destacar cada identidad por separado y el lugar que ocuparon.

Podemos concluir que en el arte, como en tantas disciplinas humanas, el rol de muchas mujeres quedó más relegado u oculto cuando tenían una pareja que se llevaba todo el reconocimiento, eso de “vivir a la sombra”. En la pintura sobran ejemplos: **Sonia Delaunay** (Francia, 1885-1979) y **Robert Delaunay** (Francia, 1885-1941); **Sophie Taeuber-Arp** (Suiza, 1889-1943) y **Jean Arp** (Francia, 1887-1966); **Willem** (Holanda, 1904-1997) y **Elaine de Kooning** (Estados Unidos, 1918-1989), en el movimiento abstracto expresionista; **Vasily Kandinsky** (Rusia, 1866-1944) y **Gabriele Münter** (Alemania, 1877-1962), miembros del grupo expresionista alemán *Der Blaue Reiter*.

## 1.6. Reconocimiento tardío

### En vida

**Louise Bourgeois** tuvo su exposición retrospectiva después de años de oscuridad artística a los setenta años en el MoMA (1982).

**Frida Kahlo** (México, 1907) falleció en 1945. Su cuerpo fue velado en el Palacio de Bellas Artes y posteriormente incinerado en una ceremonia donde hubo música y en la que estuvieron presentes algunos de sus cercanos, como su pareja Diego Rivera, el pintor David Siqueiros, y el político Lázaro Cárdenas.

Un año antes, en 1953, Kahlo realizó su única muestra individual en la Galería de Arte Contemporáneo de Ciudad de México. Por esos días estaba hospitalizada producto de su deteriorada salud, y los médicos le habían prohibido asistir a la exposición. Pero en un acto de rebeldía ella llegó igual, aún en esas condiciones. Llegó en ambulancia y en su camilla de hospital, que fue ubicada al centro de la galería. Allí cantó y bebió con los asistentes sin importar su estado. Es misterioso cómo tuvo que esperar a estar en ese estado para poder gozar de una exposición propia, cuando poseía el talento y una cantidad de pinturas suficiente para poder haberlo realizado antes.

### Redescubiertas y recuperadas

**Juana Romani** (Italia, 1867-1923) fue una pintora italiana que pintaba mujeres poniendo en escena el cuerpo femenino, a menudo el suyo propio. Aplicaba su técnica de pinceladas amplias a composiciones llenas de seducción y misterio; los personajes femeninos miran al espectador, a veces exhiben una parte de su cuerpo con un halo de sensualidad y fascinación. No le prestaba atención a precisiones historicistas sino a retratar a estas *femme fatales*.

**Sofonisba Anguissola** (Italia, 1525-1635) es una figura que alcanzó reconocimiento y notoriedad entre sus contemporáneos, pero cuya figura se fue desdibujando a lo largo

del tiempo. De hecho, tratadistas contemporáneos como Giorgio Vasari o Anibale Caro dedicaron alabanzas a su obra, y Miguel Ángel Buonarroti conoció sus dibujos y llegó a enviarle algunos bocetos suyos para contribuir a su formación.

De origen noble, Sofonisba estudió junto con dos de sus cinco hermanas también pintoras bellas artes, música y humanidades. Destacó como pintora de retratos individuales y de grupo, y la obra que nos ha quedado como legado consta sobre todo de estos retratos y algunas escenas de género. Como su coterránea Artemisia Gentileschi, se autorretrató en su oficio:



*Autorretrato.* Sofonisba Anguissola. 1556. Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas. Museo del Castillo (Lancut, Polonia).

Considerada una de las mujeres más notables de la historia del Arte de la segunda mitad del siglo XVI, fue homenajeada por el Museo del Prado junto a Lavinia Fontana en una exposición de 2019 que reunió por primera vez los trabajos fundamentales ambas<sup>14</sup>.

Como muchas otras pintoras, su carrera no fue fácil debido a las restricciones que les imponían la moral y costumbres de la época. A pesar de las limitaciones, Sofonisba



Anguissola se las arregló para crear un nuevo estilo de retrato y autorretrato que resaltan por su estilo informal. En muchas ocasiones su extensa familia fueron los modelos.

A Berthe Morisot nunca se le consagró una exposición individual en ningún museo público de Canadá y en Francia la última vez que su obra había sido exhibida en un museo nacional fue en 1941, hasta que los esfuerzos aunados por cuatro instituciones en 2019 permitieron exhibir parte de su obra y personalidad en el Museo d'Orsay<sup>14</sup>.

Otra cuestión donde se observa disparidad en el circuito artístico tiene que ver con lo netamente económico. Para empezar, podemos definir al valor de una obra de arte como arbitrario, distinto a otros objetos porque está vivo. La percepción de arte es un fenómeno complejo: es visual, activa y está moldeada por fuerzas conscientes e inconscientes. Todas nuestras percepciones están codificadas contextualmente por nuestro entorno. Si nos inclinan históricamente a creer que algo es bueno lo reconoceremos como tal. Si sólo vemos la obra de varones, restamos valor a la de mujeres, aún de forma inconsciente.

Un componente crucial en relación a las obras de arte es el “hechizo de la grandeza”. Es un hecho comprobado que un nombre famoso unido a un cuadro lo vuelve cualitativamente (y en el mundo de las subastas, cuantitativamente) más valioso. Lo que se puede notar es que el número de hombres que adquiere arte es mayor al de mujeres. Y esos varones que poseen el poder adquisitivo y el estatus social para poder hacerlo, eligen desde su perspectiva (en la gran mayoría de casos moldeada por el patriarcado), creando involuntariamente un círculo vicioso.

No subirán los valores de obras de arte realizadas por mujeres hasta que éstas no formen parte activa del mercado del arte. Sólo con ese giro, y con el necesario acompañamiento del trabajo de instituciones mencionado en esta tesina, podría alterarse el paisaje actual de valor y precio. La obra artística de los hombres es más cara que la de mujeres porque la mayoría de los coleccionistas son varones, que en la búsqueda de engrandecimiento personal a través de objetos artísticos poseen una parcialidad en parte inconsciente con respecto al arte realizado por una mujer.

Desde hace tiempo sostengo que la experiencia del arte sólo se da en el encuentro entre el espectador y el objeto artístico. La experiencia perceptiva del arte está literalmente encarnada por y en el espectador. No somos los receptores pasivos de una realidad externa factual, más bien estamos creando activamente lo que vemos a través de los patrones establecidos del pasado, patrones aprendidos que de puro automáticos se han vuelto inconscientes.<sup>14</sup>

## Capítulo 2: LA BELLEZA DE LA ¿FRAGILIDAD?

Las declaraciones de lxs artistas sobre su propia obra son útiles porque nos revelan algo acerca de lo que creen estar haciendo. Cuando un artista crea sólo es parcialmente consciente de su praxis; una parte tiene lugar a nivel inconsciente. Y es ahí también, en el inconsciente colectivo, donde se alojan los preconceptos o estereotipos. Cuando se trata de artistas mujeres, muchas veces el corpus de obra y la labor vienen acompañados de una carga de adjetivos y descripciones. Estas asociaciones que realizan la crítica especializada, el público general, y a veces los mismos pares giran en torno a lo que pareciera ser un debate de varias décadas: ¿qué es una “obra femenina”? Y, ¿hay una forma de darse cuenta cuando una obra ha sido realizada por un hombre o una mujer?

Es llamativo realizarse esta pregunta frente al expresionismo abstracto, por ejemplo. Si quien realiza el gesto de la pincelada (o *dripping*, en algunos casos) es un ser humano, del cual sólo perdura el gesto corporal dejado por su brazo, ¿es posible hallar algún índice del género del autor de esa obra?

Un preconcepto habitual es pensar que un género específico dentro del arte, como es la pintura de flores, puede ser característico de y limitado a mujeres artistas. **Georgia**

---

<sup>14</sup> Hustvedt, Siri. La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia. Barcelona: Seix Barral, 2017. p. 51.

**O’Keeffe** (Estados Unidos, 1887- 1986) debió oír y leer dichas apreciaciones durante toda su carrera. Sin embargo, cuando recorremos su producción nos encontramos con representaciones florales que tienen una potencia increíble, lejos de connotar fragilidad o delicadeza.



*Black Iris.* Georgia O'Keeffe. 1926. Pintura al óleo. 91,4 cm × 75,9 cm. The Metropolitan Museum of Art. (Nueva York, Estados Unidos).

La pintora **Helen Frankenthaler** (Estados Unidos, 1928-2011) fue influenciada por las obra de Jackson Pollock, Hans Hofmann y Clement Greenberg, (con quien participó en el llamado Movimiento de Arte Abstracto que se desarrolló entre 1946 y 1960). Pero su estilo marcó una trayectoria propia: introdujo la técnica de pintar directamente sobre el lienzo sin preparar, de manera que la tela absorbía directamente los colores. Ese método para manchar el lienzo con finas capas de color puede considerarse una bisagra entre el Expresionismo abstracto de los 50 y la pintura de campos de color (*colour field painting*) de los 60. Diluía mucho el óleo con queroseno o trementina de manera que el color empapase el lienzo, lo que generaba un halo en torno a cada área en la que la pintura se aplicaba. Esta técnica fue adoptada por otros artistas como Morris Louis o Kenneth Noland.

Durante los años 50, su trabajo atrajo la atención del crítico de arte influyente Clement Greenberg. Eso devino en numerosas exposiciones, incluyendo una individual en el Museo Judío en 1960. Con el tiempo, conoció al también pintor Robert Motherwell, con quien contrajo matrimonio.

A pesar de haber sido una pintora que no tuvo que sufrir que se utilizara su condición de mujer como elemento definitorio de su pintura, no pudo escapar a valoraciones negativas que calificaban su pintura como “carente de sustancia”, su estilo “incontrolado”, o su manera de pintar “demasiado poética”.

La artista expuso su obra por todo el mundo desde los inicios de la década de 1950 hasta 2011, año de su muerte.



*White Portal*. Helen Frankenthaler. 1967. Litografía. 76,2 x 58,4 cm.

Para desarmar los clichés de mujer como madre, esposa, amante o musa pero nunca artista autónoma reconocida es necesario también rever el concepto de *genio* aplicado a los varones. Si hay un espacio mental y político donde el varón continúa reinando en las estadísticas es el del arte.

El artista varón históricamente ha estado envuelto por un aura de creador, con un sesgo fuertemente romántico. Ya sea por bohemio, original, excéntrico en su manera de actuar

o vestir, o realmente talentoso, se lo consideró superior a la media. La figura del genio se trata de una persona con capacidades notables para realizar una actividad técnica especial (de orden manual, conceptual, o ambos). Lo injusto es que dicho personaje no posee equivalente femenino. Incluso el sustantivo *genio* con esas connotaciones no es usado en su declinación femenina, *genia*. Al usarla se asocia automáticamente con un varón exitoso y reconocido. La genialidad se asocia típicamente a logros sin precedente, creativos, originales y universales. La mujer creadora, por lo general en solitario, sin apoyo de la comunidad que la excluye de este tipo de logros, es entonces percibida como una excepción, una anomalía más que un genio.

## 2.1. Un arte “femenino”

Otro vicio ideológico que se replica en el discurso artístico es el de equiparar lo realizado por una mujer a algo delicado, sutil, florido o ingenuo.

Rita Segato explica la mutación histórica de la estructura de género que ocurre cuando *“el hombre con minúscula, de sus tareas y espacios particulares en el mundo tribal, se transforma en el Hombre con mayúscula, sinónimo y paradigma de Humanidad, de la esfera pública colonial-moderna”*. Y establece que *“el espacio privado adquiere así los predicados de íntimo y privado, que antes no tenía, y es a partir de esa mutación que la vida de las mujeres asume la fragilidad que le conocemos, su vulnerabilidad y letalidad se establecen y pasan a incrementarse hasta el presente.”*<sup>15</sup>.

La vulnerabilidad asociada al género femenino no tiene porqué existir como una regla ni ser visible en todos los casos. Si dicha sensibilidad especial existiese, igualmente resulta reduccionista asumir que se verá indefectiblemente plasmada plásticamente en las obras producidas por mujeres. En la Historia del Arte siempre han habido temas y géneros más asociados a creadoras que a creadores. Las naturalezas muertas, las flores, los paisajes bucólicos, el arte *naïf*, el tejido, el bordado, la cerámica, las artes que tienden a lo decorativo fueron formando estereotipos de mujeres artistas que si pintaban otros sujetos o temáticas causaban sorpresa o incluso tendrían problemas en

---

15 Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid : Traficantes de Sueños, 2016. p. 20.

comercializar sus obras en el mercado. Se toleraban algunas mujeres en las escuelas de arte pero si dibujaban plantas o flores o se dedicaban solamente a copiar cuadros famosos, realizaban pasteles o algunos retratos.

## **2.2. Binomio violencia-fragilidad. Arte y venganza.**

*“Lo que harán las artistas feministas será desvelar el propio cuerpo y el de los varones; pero no serán seres anónimos sino con nombre y apellido”*<sup>16</sup>, responde Estrella de Diego ante la pregunta sobre la transformación del canon.

*Rape Scene*<sup>17</sup>, de Ana Mendieta fue presentada el año 1973. La performance reflexiona sobre la contemplación del cuerpo como objeto a través de una reappropriación política. Se trata de una obra que no deja indiferente al espectador ya que reacciona a la escena de una violación. En aquel año, en el campus de la Universidad de Iowa había sido violada una estudiante. Mendieta se vio interpelada por este suceso y decidió invitar a comer a su departamento en el mismo campus a un grupo de amigos muy cercanos. Al llegar, la puerta del departamento esperaba semiabierta dejando entrever, en el interior, el cuerpo de Mendieta desparramado sobre una mesa, atado de pies y manos, desnudo de la cintura hacia abajo y con las piernas manchadas con sangre.

---

<sup>16</sup> Estrella de Diego. *“Hoy en día ya no hay canon”*. Entrevista de Revista Ñ del 3/4/19. Disponible en Internet en [https://www.clarin.com/revista-enie/arte/estrella-diego-hoy-dia-canon\\_0\\_7bMyCF-E0.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/estrella-diego-hoy-dia-canon_0_7bMyCF-E0.html). Consultada en octubre de 2019.



*Sin título (Rape Scene).* Ana Mendieta. 1973. Registro de intervención en Iowa City.

Las primeras obras de Mendieta de 1972 a 1975 fueron de enfoque feminista, de provocación y preocupación por la mujer. Su necesidad de expresarse muchas veces implicaba incluir gestos violentos en sus obras. Le interesaban los marginales de la sociedad, por sentirse parte de ellos. Su propia historia de marginalidad comienza a hacerse evidente cuando debe emigrar a Estados Unidos. A los once años es alejada de su familia en Cuba y enviada a Estados Unidos dentro de un programa de la iglesia Católica Norteamericana llamado “Peter Pan”. La finalidad de este programa era “salvar” a los niños, hijos de las familias más aristocráticas de Cuba, del régimen anti-católico impuesto por Fidel Castro.

Su creación nace bajo la percepción sobre ella por parte de otros como una artista “de color” (condición asumida a partir de experiencias discriminatorias que sufre en Estados Unidos), alejada de su tierra natal y sus tradiciones. Las nociones de “lo otro” y “lo exótico” dadas por el hombre blanco heterosexual impactan en su visión del arte. Su interés por las minorías sociales la acercan a las ideas del feminismo y a través de sus obras busca luchar contra el machismo imperante.

*Rape Scene* posee un carácter más teatral que anteriores intervenciones de la artista y es una denuncia clara y contundente en relación a la utilización de la mujer como objeto sexual y el uso que hace el hombre de manera violenta y sin consentimiento. En la acción, Ana Mendieta nos sitúa a través de la visión de su cuerpo vejado en la escena de la violación, en la crudeza del instante mismo. Lo que se juega temporalmente es la

ausencia-presencia, de lo que ya sucedió pero está siendo re actuado. Como espectadores al abrir la puerta estamos expuestos a ver aquello que no quisiéramos ver, que nos perturba por ser tan explícitamente real. Este golpe de realidad obliga a tomar partido y formar una opinión, algo que nos conecta nuevamente con la crianza de Mendieta en un contexto de gran censura. Ser parte de la escena paraliza y logra impactar y suscitar preguntas sobre la intimidad, la libertad corporal, los deseos de un hombre por sobre los de la mujer, y el machismo extremo, que enferma a las sociedades de todo el mundo.

El uso de la sangre como símbolo es utilizado frecuentemente en la obra de Mendieta. Utilizar el elemento sangre como símbolo de vida y muerte, de ritual y sacrificio es algo muy frecuente en el afroamericanismo, sus raíces. Otro factor a destacar es el uso de la luz: la situación se compone de una forma dramática a través de una construcción escénica. Por un lado, Mendieta pone el cuerpo en determinada posición. Luego además se ilumina una parte y se oculta otra parte del lugar, construyendo un sentido de la imagen.

**Niki de Saint Phalle** (Francia, 1930-2002) fue una de las primeras artistas que abordó la cuestión racial y defendió los derechos civiles y el multiculturalismo americano, y también una de las primeras que utilizó el arte para sensibilizar al gran público sobre los estragos del Sida.

Cada una de sus obras contiene varios niveles de lectura e interpretación, y frecuentemente se omitió el carácter político en beneficio de una lectura decorativa y superficial. Por ejemplo, los «Disparos» (*Les tirs*) poseen gran poder subversivo. En estas escandalosas composiciones la artista o el público invitado hacían tiro al blanco para destruir los cuadros, lo que se conoce en arte como acontecimiento<sup>17</sup>.

---

17 <Acontecimiento> o <*happening*> describen una manifestación artística en el ámbito de la música, el teatro o las artes plásticas que se caracteriza por la participación espontánea o provocada del público.





*Grand Tir - Séance de la Galerie J.* Niki de Saint Phalle. 1961. Materiales varios (yeso, pintura, hilo, plástico, alambre, madera). 142,9 x 77,6 x 7 cm. Colección privada.

**Sophie Calle** (Francia, 1953) encontró una forma de atravesar la ruptura con su pareja; haciendo arte de su drama. La obra “*Cuídese mucho*” (2007) se trata de un recorrido que se formó luego de una carta enviada a Sophie Calle vía correo electrónico, en la que su pareja pone fin a una relación.

La artista decidió exponer su dolor públicamente y además someterlo a opinión y consulta popular: invitó a 107 mujeres de diferentes profesiones a opinar e interpretar lo que su ex estaba tratando de decirle entre líneas, además del abandono. La exposición fue realizada para el pabellón francés de la Bienal de Venecia en 2007 y luego fue expuesta en varios lugares (incluyendo Argentina).

Cuando terminó de leerlo, entre la sorpresa y la angustia, no supo qué responder y les pasó el texto a sus amigas más íntimas. Cada una le fue comentando algo diferente y le resultó divertido ver todas esas respuestas juntas. La alejaban de tomar una decisión o interpretación ella misma, y hacían el duelo menos doloroso. Por lo que decidió pasárselo a estas mujeres cercanas, sin tener un patrón específico, ya que contactó tanto a mujeres reconocidas como desconocidas.

Nunca le respondió a “X” y la situación se transformó en una poderosa obra: irónica, reflexiva, paródica, capaz de hurgar en la naturaleza de lo femenino desde perspectivas

insospechadas. El título se debe al cierre de la carta, donde el ex cierra el correo con las palabras “*Me hubiese gustado mucho que las cosas fuesen de otro modo. Cuídese mucho.*”

### **Artes “menores”.**

Llamar artesanía a la producción manual de un artista conlleva también una carga peyorativa desde la concepción más tradicional y arcaica. A lo largo del tiempo, han existido dificultades para definir lo específico del arte y de las artesanías, pero en términos generales podríamos decir que a una producción plástica considerada como “arte” se le reconocen valores estéticos y una cierta superioridad con respecto a las “artesanías”, que están siempre atravesadas por su funcionalidad.

Es la misma estética moderna que ha establecido la distinción entre arte y artesanías, la que opone lo culto y lo popular, lo moderno y lo tradicional, y la forma vs. la función. En el debate de lo bello sobre lo útil, las artesanías serían los objetos que nunca podrían desprenderse de su sentido práctico. El concepto de artesanía está asociado (erróneamente) pues con una forma de trabajo manual e informal, vinculada siempre al folclore regional, a cierta rusticidad y pérdida de calidad. Lejos de la expresión personal, la singularidad y calidad de las que muchas veces somos testigos.

La mujer siempre estuvo asociada a lo textil; los bordados, la costura, la confección y el arreglo de prendas propias y de toda la familia. Esas artes consideradas menores son hoy recuperadas por artistas en una moda por el arte vernáculo, por los bordados y las artes menores. Por la cerámica también, en un cambio de paradigma en el que las formas de sensibilidad de una mujer pueden ser valoradas sólo como diferentes y no menores. Se puede y se debe aprender a mirar distinto y vivir sin viejas jerarquías a través de la construcción de códigos nuevos.

**Sonia Gomes** (Brasil, 1948) resignifica el uso y la funcionalidad de los hilos en estructuras que se alejan de lo plácido para connotar más bien incomodidad. A través de estructuras con alambres tejidos retorcidos, juega con diferentes combinaciones. Sus

composiciones son deconstrucciones y *assemblages* de objetos cotidianos con los que se cruza.



*Sin título (de la serie Torção).* Sonia Gomes. 2015. Costura, amarras, diferentes géneros textiles sobre alambre. 90 x 60 x 35 cm.

El colectivo **Nosotras Proponemos** va más allá, observando que *“las cualidades atribuidas al arte ‘femenino’ adquieren valor cuando las utilizan artistas varones pero son consideradas arte menor, kitsch, aficionado, infantil o ridículo cuando se aplican a la obra de artistas mujeres”*.<sup>18</sup>

### 2.3. Romantización de la belleza / juventud.

Un aspecto de la romantización es la del cuerpo bello y de la juventud. **Cindy Sherman** se pronuncia en contra de esto estableciendo su apreciación particular: siente que tiene que mostrarse y considera que en el caso de artistas mujeres, la belleza física puede ser un obstáculo para que las tomen en serio. *“Me gusta experimentar con ser lo más fea posible”*.<sup>19</sup> Ha relatado que en una ocasión en que hizo una foto para una compañía de cosméticos, el laboratorio -que suele trabajar con la industria de la moda- retocó su foto sin su consentimiento. Creía que la estaba mejorando al hacer su rostro más simétrico y eliminar bolsas debajo de sus ojos. Lo que la artista considera una aburrida “foto de belleza”.

<sup>18</sup> Nosotras Proponemos. Consultado en <http://nosotrasproponemos.org/> el 6 de marzo de 2020.

<sup>19</sup> Thornton, Sarah. *33 artistas en 3 actos*. Buenos Aires: Edhasa, 2015. p. 215.

De pequeña le gustaba travestirse y de adulta las variaciones de identidad se organizaron pronto en series. En sus fotografías interroga sobre los estereotipos femeninos producidos por el cine industrial hollywoodense a mediados del siglo XX: la estudiante sexy, la *pinup*, la ama de casa pulposa, la víctima, la *femme fatale*, la bailarina, etc.

**Leonora Carrington** declaró a comienzo de los años 70 que la edad la liberaba en relación a su obra. Valoraba la experiencia y el cambio que le había dado el paso del tiempo frente a una juventud que intentaban resaltarle todo el tiempo como atributo. Como si ser bella fuese una traba a la hora de demostrar el talento, un peso que es necesario contrarrestar con un trabajo que cautive, atraiga o provoque *shock* para desviar la mirada de las cualidades físicas de su creadora.

En una carta a Henri Parisot se expresa:

*<Je ne suis plus la jeune fille ravissante qui a passé par Paris, amoureuse. Je suis une vieille dame qui a vécu beaucoup et j'ai changé – si ma vie vaut quelque chose, je suis le résultat du temps - [...] Je ne serai jamais pétrifiée dans une jeunesse qui n'existe plus – J'accepte l'honorable décrépitude actuelle – ce que j'ai à dire maintenant est dévoilé autant que possible>.*<sup>20</sup>

**Eleanor Antin** (Estados Unidos, 1935) es una artista cuyo corpus de obra no respeta límites formales entre disciplinas como performance, teatro o poesía. Sus trabajos exploran la historia, la cultura contemporánea, y la identidad desde una perspectiva feminista.

---

<sup>20</sup> *<Ya no soy la joven muchacha agraciada que estuvo por París, enamorada. Soy una vieja dama que vivió mucho y cambió – si mi vida vale algo, soy el resultado del tiempo - [...] No estaré jamás petrificada en una juventud que ya no existe – Acepto la honorable decrepitud actual – lo que tenga para decir ahora se muestra tanto como se pueda>.* Traducción al español de Celeste Farroni. En Adler, Laure y Viéville, Camille. *Les femmes artistes sont dangereuses*. París: Flammarion. 2018. p. 90.



*Representational Painting*. Eleanor Antin. 1971. Vídeo en blanco y negro, 38' de duración. Museo Reina Sofía (Madrid, España).

Durante casi cuarenta minutos Eleanor Antin se maquilla de forma muy lenta, en un marcado primer plano, mientras se observa cuidadosamente en un espejo fuera de campo, situado junto al objetivo de la cámara. La actividad sólo es interrumpida mediante breves pausas para fumar un cigarrillo, acción que denota una sensualidad que emula a las divas del cine clásico en blanco y negro.

A esta pieza en vídeo se le pueden aplicar diversas interpretaciones: por un lado, Antin se adentra en la crítica feminista al plantear una respuesta al tradicional texto filmico del cine narrativo, en el que la mirada masculina tiende a representar a la mujer como objeto de placer erótico. Al mismo tiempo, reflexiona sobre el sometimiento de la mujer al cumplimiento de los convencionalismos trazados por la sociedad sobre la belleza femenina.

Al objetualizar su propio rostro lo convierte en el soporte de la transformación «plástica», como si el maquillaje fuese el único lenguaje permitido a la mujer como artista. Una interpretación más profunda puede ser que se trate de una contestación entre líneas a un movimiento pictórico asociado al genio creador masculino -el expresionismo abstracto- que Antin cultivó en sus años formativos.

## Las modelos.

Muchos de los cuadros más importantes de la Historia del Arte representan figuras femeninas en pose. Lo que muchas personas no saben es que algunas de ellas también pintaban. **Susanne Valadon**, por ejemplo, fue modelo recurrente en los cuadros de varios pintores bohemios franceses de la época: posó para Toulouse Lautrec, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas y Pierre Puvis de Chavanne. Pero ella también poseía talento para pintar, y motivada por su maestro Degas, desarrolló su labor en una serie de cuadros que demuestran una particular sensibilidad ante el cuerpo femenino y las relaciones entre las mujeres, por ejemplo, entre una madre y una niña.



*Marie Coca et sa fille Gilberte.* Suzanne Valadon. 1913. 130 x 161 cm. Musée des Beaux-Arts. (Lyon, Francia).

Los personajes de sus pinturas no siempre posan; los encontramos a veces en plena actividad, tomando un baño o tocando un instrumento. Se puede leer la visión de una mujer sobre los cuerpos de otras mujeres, una sensibilidad femenina como pocas veces se conserva en el canon de la Historia del Arte. Los ropajes, los gestos y los ademanes que transmiten los cuerpos expresan un sentir diferente al de cualquier pintor varón contemporáneo. Enfrentó con desinterés la mirada externa y se animó al desnudo de otras mujeres que posaban para ella.

Otro de los logros de Valadon fue ocupar un cargo público, como la primer mujer administradora de la Société Nationale des Beaux-Arts (Francia).

Lo paradójico del desnudo con modelos que históricamente se aprendía en las academias y eran la manera de medir el canon corporal, es que las modelos no podían acceder a dicha educación. Esa materia excluía a las mujeres que no podían asistir a las clases con modelos vivos por cuestiones de moral, pero sí podían oficiar de modelos para otros pintores -varones- y de hecho lo hicieron hasta bien entrado el siglo XX. Las mujeres que quisieran formarse como pintoras debían contentarse con pintar bodegones, un género que era considerado de segunda categoría. Es visible entonces que la formación y la exclusión estaban relacionadas íntimamente.

Hoy es habitual ver academias y escuelas de dibujo, universidades o talleres particulares que enseñan tanto con modelos masculinos como femeninos.

### **Las musas.**

Se llama musas a cada una de las nueve deidades que protegían las ciencias y las artes liberales y que, según el mito, habitaban en el Parnaso o en el Helicón presididas por Apolo. Las musas, que en un principio tenían un número indeterminado, terminaron consolidándose en toda Grecia como nueve: Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore, y Urania.

En el lenguaje moderno se pasó a llamar así a la inspiración de un artista o escritor. La concepción de musa oculta desigualdades: el feminismo actual tiene consignas reivindicadores que rezan *“Ni ellas musas, ni ellos genios”*, *“Nos quieren como musas porque nos temen como artistas”*, o *“Ni musas, ni niñas, ni esposas”*.

Es decir, lo que se busca es sacar a la mujer de un lugar pasivo e inspirador para otros, y devolverle su protagonismo como agentes activos. Artistas en la misma medida y con el mismo merecimiento que aquellos varones.

## 2.4. Mistificación de la locura.

Uno de los vicios ideológicos que aparecen en los relatos es el de la “locura”. Diferentes acercamientos son posibles cuando la vida personal de una artista ha tenido eventos significativos desde lo psicológico o psiquiátrico. Por un lado, podemos tratar de ver signos de estos episodios en la obra plástica. Tratar de encontrar señales que nos hablen de esa “locura”, volviendo indisociable “arte y vida”.

Por otro lado, podemos tratar de entender a la vida personal (emocional, psicofísica) de la persona como en cierta medida independiente de los resultados plásticos con los que contamos. Este ejercicio de escindir lo propio del terreno de la psicología, del terreno de la plástica, nos evita caer en reducciones del tipo mujer artista equivalente a frágil, poco cuerda, fantasiosa o lamentable. La compasión al conocer datos biográficos puede teñir nuestra percepción del arte.

**Frida Kahlo** hacía extraordinarias pinturas personales, autorreflexivas, sobre ser una víctima. Su historia estuvo signada por la enfermedad y el desamor, entre otros obstáculos. También es un caso de artista pareja de otro artista (**Diego Rivera**, Estados Unidos 1886-1957), un vínculo que terminó de desestabilizar su complejo equilibrio psíquico.

Durante su infancia Frida sufrió de poliomielitis, una enfermedad que afecta al sistema nervioso. Más tarde, a los 18 años, el autobús en que viajaba chocó con un tren, lo que la dejó con múltiples fracturas y la obligó a someterse a más de treinta cirugías a lo largo de su vida, además de tener que utilizar distintos tipos de corsé. Frida comenzó a pintar en 1925, mientras se recuperaba de aquel accidente casi fatal que la devastó y marcó el comienzo de sus pruebas físicas. Su corpus de obra fue consistente y se trató de piezas pequeñas y realizadas meticulosamente. Se autorretrató vestida con coloridos atuendos característicos del folklore nacional mexicano y ataviada con joyas precolombinas numerosas veces, explorando su identidad. También evocó episodios difíciles de su vida atravesados por el dolor físico y el malestar emocional que le



causaba la relación con Rivera. Un formato que repitió fue el retablo, esas pequeñas pinturas devocionales hechas sobre placas metálicas.

El mercado de objetos estuvo rápido a la hora de tomar su imagen para reproducirla en infinidad de estampas, calcomanías e impresiones. Su característica imagen de cejas gruesas, trenzas con flores y coloridos atuendos ha sido inspiración para diseñadores de moda y tiendas de decoración. Su rostro es conocido por muchas personas hoy en día, no así sus obras. Lo mismo ocurrió con su vínculo amoroso enfermizo: se romantizó. Lo que también se buscó rotular constantemente fue su estilo, etiquetas a las cuales ella se resistió. Rechazó que la definan como surrealista, como ha dicho para la revista Time, *“Nunca pinté mis sueños. Pinté mi propia realidad.”*<sup>21</sup>.

Para muchos, la utilización de la imagen de la artista a tal nivel comercial desvaloriza su obra, reflejo del sufrimiento que tuvo a lo largo de su vida.

**Séraphine Louis (Francia, 1864–1942) fue una mujer hija de un obrero cuya historia de vida resultó tan fascinante que se le dedicó una película**<sup>22</sup>. Procedente de una familia campesina de muy pocos recursos, sufrió sucesivas desgracias. Cuando apenas contaba con un año de edad falleció su madre. Su padre volvió a casarse, pero también falleció seis años después. La falta de medios la obligó a trabajar en todo tipo de labores para procurarse sustento. Empezó como pastora, más tarde como asistente en el convento de las Hermanas de la Providencia y finalmente como criada en diferentes casas de la ciudad medieval de Senlis.

Fue una artista autodidacta poseedora de una personalidad misteriosa. Nunca recibió ningún tipo de formación como pintora, pero en sus tiempos de pastora tomaba materiales de la naturaleza que mediante un proceso intuitivo comenzó a utilizar mezclándolos con la cera de velas que sacaba de la iglesia para realizar sus obras. Posteriormente, cuando trabajó como sirvienta, destinaba pequeñas cantidades de su salario para adquirir soportes y pigmentos más convencionales. Se sabe muy poco del drama íntimo y de sus ideas sobre la representación artística porque guardaba con

---

21 *“Mexican Autobiography”*. Revista Time. (27/4/53). p. 92. Traducción al español de Celeste Farroni. Original: *“I never painted dreams. I painted my own reality.”*

riguroso celo el secreto de su pintura; se escondía para que nadie pudiera observarla mientras realizaba sus cuadros, mezclaba los colores y preparaba los lienzos.



La artista y su obra.

En 1932 fue aceptada en el psiquiátrico de Clermont y diagnosticada con psicosis. Ese mismo año, Wilhelm Uhde, el alemán coleccionista, crítico de arte y dueño de la casa que Louis limpiaba, le organizó en París una muestra donde se podían observar sus cuadros juntos a los de otros pintores como Henri Rousseau. Nació el arte *naïve*.

**Yayoi Kusama** (Japón, 1929) es una artista que ha vivido voluntariamente durante los últimos 42 años en un sanatorio psiquiátrico. Su trabajo indaga en temas autobiográficos, e incursiona en los terrenos del arte conceptual, el feminismo, la psicología, la moda, la multiculturalidad y la sexualidad. Su prolífica producción incluye pinturas, trabajos en papel, esculturas, videos, *slideshows* e instalaciones.

Kusama comenzó a crear desde niña, al principio probó con el arte tradicional japonés, pero ella no era precisamente tradicional. Lo suyo era la vanguardia, por eso en 1957 decide irse a Nueva York. Allí, realiza piezas que se pueden englobar en el expresionismo abstracto y descubre que puede aplicarlo a la escultura e incluso a la instalación. En ese contexto del movimiento hippie se dedicó a la performance y se la recuerda por pintar lunares de colores estridentes en los cuerpos desnudos de sus

modelos. Esos lunares son los que se volverían característicos de su estilo, y por los que millones de personas en el mundo han hecho cola en diversas exposiciones globales.

Hubo un momento en los años 60 en que Yayoi tenía la misma cotización y notoriedad que creadores varones como Andy Warhol y Claes Oldenburg. Kusama se ha quejado mucho tiempo de este “eclipse” y apropiación en el que hombres del tipo *Wasp* (anglosajones blancos protestantes) de su entorno se apoderaron de ideas originales de ella y las hicieron pasar por propias. Por ejemplo, la técnica de “escultura blanda” de Yayoi parece haber sido adoptada por Oldenburg, y sus reiteradas reproducciones impresas como empapelado por Warhol.

Cuando llegan los años 70 se vuelve a Japón para intentar llevar la modernidad a su país, pero fracasó. Japón era todavía demasiado tradicional en muchos aspectos, más para una mujer tan adelantada a su tiempo.

A los visitantes de sus exposiciones se les permite pasar escasos segundos en las instalaciones envolventes llenas de grafismos y lunares. Se generan colas para entrar a las salas, y lo interesante a destacar es cierta banalización que se ha hecho de esta artista. Aquejada de problemas psiquiátricos, se internó por su cuenta en 1977 en una clínica psiquiátrica, cuando las alucinaciones y los ataques de pánico de su adolescencia retornaron con toda su fuerza. Ha admitido en diversas entrevistas que si no realiza esa cantidad inusual de lunares, siente ansiedad.

En la actualidad, muchas galerías de arte exploran la idea de exposición en términos de “experiencia” que puede subirse a las redes sociales y Kusama ya ha acaparado el mercado. La mayoría de la gente conoce su obra a través de Instagram, pero luego cuando se enteran de todo lo que ella ha debido superar para lograr el éxito presente, realmente se conectan.

Su vida ha estado llena de obsesiones enajenantes. En la niñez de Kusama aparecen por primera vez las perturbaciones mentales relacionadas con la percepción, y temas recurrentes en su obra como el zapallo. Nació en una familia rica del Japón rural que tenía grandes viveros en los que cultivaban flores para vender en todo el país. Desde

muy corta edad, Yayoi llevaba su block de dibujo a los terrenos de cultivo y se sentaba entre las flores hasta que un día sintió que éstas se le acercaban en tropel y le hablaban. Aquella fue la primera de una serie de alucinaciones perturbadoras que la acompañarían.

Su vida familiar era profundamente infeliz: aparentemente el padre era mujeriego y la madre la mandaba a Yayoi para que lo espicara con sus amantes, pero cuando ella volvía con la información, se enojaba con ella aunque era tan sólo una niña. La madre trató de evitar que Yayoi pintara –le arrancaba los lienzos de las manos y los rompía– e insistía en que aprendiera modales y etiqueta para poder arreglar un buen matrimonio. Kusama siguió dibujando lo que veía como forma de darles sentido a sus alucinaciones. Reproducirlo le permitía aliviar la impresión y el miedo de los episodios.

El triunfo personal de Kusama no radica en vender obra, sino en un proceso de perseverancia y autotransformación.



La artista y su obra.

### **Capítulo 3: HARTAS. PROCESOS DE VISIBILIZACIÓN.**

Para la autora Andrea Giunta, en la década del sesenta germinó un movimiento de liberación que dejó herramientas para la emancipación que aún hoy se siguen utilizando e investigando. Latinoamérica no es ajena a este contexto, y es por eso que en nuestro

continente encontramos artistas latinas que ponen el cuerpo para crear y abren así necesarios espacios de crítica, diálogo y representación de la mujer en el mundo.

Específicamente, en el arte se está debatiendo sobre la falta de representación de artistas mujeres en las salas, y qué estrategias seguir para revertirlo. Incluso los grandes museos se han visto en un dilema a la hora de reflexionar sobre la necesidad de exhibir más obra de mujeres. Pero no siempre fue así. Basta revisar un libro con reproducciones donde se ven cómo eran los grandes salones anuales parisinos, o sin ir más lejos un catálogo no tan antiguo de una feria o exposición para darse cuenta que la gran mayoría de los nombres que figuran son varones.<sup>22</sup>

¿Qué es el techo de cristal? Son los obstáculos que enfrentan sistemáticamente las mujeres para llegar a cargos jerárquicos, sólo por su género. Se trata de limitaciones reales y subjetivas contra las que se lucha en el camino a conseguir un puesto de trabajo jerárquico (cuánto más lo sea, más limitaciones aparecen), un ascenso o el ingreso a un circuito compuesto por jurados y directores de museos, con una mirada sin paridad de género.

En el primer capítulo del libro de Giunta, “Arte, feminismo y políticas de representación”, señala que si bien hay una mayor participación y vemos mujeres en el mundo del arte, las estadísticas no lo reflejan. Cuantificando, se observa la desigualdad: “*la equidad de género no forma parte de la agenda del arte argentino*”, sentencia Giunta<sup>23</sup>. Incluso agrega que hasta principios de los años noventa casi no había bibliografía sobre artistas mujeres argentinas.

En la relación entre arte y feminismo se pueden delimitar, según la autora, cuatro campos de identificación: feministas haciendo arte feminista; artistas mujeres haciendo e indagando en un arte femenino; aquellas que no quieren ser clasificadas como feministas o ver resaltada su condición de mujeres ya que se reconocen (sólo) artistas, y

---

22 Para arte argentino, ver en Apéndice los gráficos que incluye Andrea Giunta en su libro *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

23 *Ibidem*, p. 52.

artistas que no producen obra a la que se le puedan atribuir características de arte hecho por mujeres, aquí el contexto sería que están inmersas en un mundo artístico patriarcal.

Cuando recorremos grandes museos europeos lo hacemos sabiendo que allí se albergan obras que la historia del arte ha calificado como “maestras”. Si el visitante es observador no pasará por alto que la mayoría se compone de piezas en diferentes disciplinas realizadas por varones.

Sin embargo, vemos representadas en un papel o lienzo, o formando parte de un grupo escultórico a muchas mujeres. No siempre los temas son neutrales o agradables a los sentidos. Especialmente en las escenas bíblicas o mitológicas se representan raptos, violaciones, humillaciones y toda clase de vejaciones hacia las mujeres.

Siguiendo esta ideología visual la situación social de la mujer queda agraviada de forma explícita y sin que siquiera lo percibamos como algo cuestionable. Como ya se ha mencionado anteriormente, nuestro gusto estético está moldeado por lo que nos rodea habitualmente y es considerado como natural. Por ejemplo: la obra de Pedro Pablo Rubens *Rapto de las hijas de Leucipo* que se encuentra en la Pinacoteca Antigua de Múnich, o *El rapto de las Sabinas* de Juan de Bolonia actualmente en la Galería de la Academia de Florencia, donde se representan brutales agresiones.



Izquierda: *Rapto de las hijas de Leucipo*. Pedro Pablo Rubens. 1617-8. Óleo sobre tela. 224 x 211 cm. Pinacoteca Antigua de Múnich (Múnich, Alemania).

Derecha: *El rapto de las Sabinas*. Juan de Bolonia. 1579. Mármol. Galería de la Academia de Florencia (Florencia, Italia).

Las **Guerrilla Girls** (diferentes procedencias, activas desde 1985) visibilizaron en cifras y datos concretos la presencia de mujeres artistas en los grandes museos de Europa y América del Norte (MoMA y Metropolitan Museum de Nueva York). Se trata de un grupo de mujeres feministas “artivistas” cuyas identidades se desconocen ya que son anónimas. Son artistas (pintoras, escritoras, directoras de cine), curadoras de exposiciones e historiadoras del arte. Ocultando sus rostros con máscaras de simios inspiradas en el personaje de King Kong (tomado como símbolo de dominio masculino), y utilizando en sus intervenciones públicas pseudónimos de artistas fallecidas como Frida Kahlo, Eva Hesse o Lee Krasner, muestran al público la discriminación que vivían las mujeres artistas. Con los disfraces también pretenden emular a la actriz Marlene Dietrich, que había llevado un disfraz de gorila en la película “La Venus rubia”, provocando el pánico de los espectadores en los años treinta.

Su *modus operandi* consistió en reivindicar los logros que aquellas mujeres artistas anteriores a ellas habían conseguido. Sus mensajes plagados de ironía, sus declaraciones

provocadoras y el misterio que rodeaba su identidad oculta, contribuyeron a atraer la atención y despertar interés hacia el grupo, que dirigía sus acusaciones directamente a las instituciones que mantenían tal discriminación.

A una primera manifestación ante el MoMA en 1985 en contra de la exposición de arte contemporáneo titulada *An Internacional Survey of Painting and Sculpture*, en la cual de 169 artistas participantes, sólo 13 eran mujeres, se sucedieron otras acciones de protesta. En 1989 colocaron un cartel frente al Metropolitan Museum de Nueva York que decía:

*¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos.*

El cartel contenía una reproducción de la “Gran Odalisca” de Ingres, imagen muy conocida dentro de la tradición iconográfica del desnudo femenino. Su elección suponía una crítica hacia el estereotipo de la mujer como objeto de deseo (además, la odalisca de las Guerrilla Girls tenía, como sus creadoras, una máscara de gorila).



*Afiche. Guerrilla Girls.*

Crearon anuncios para autobuses y despleables para revistas, pretendían llegar a todas partes y utilizaron las técnicas que tenían a su alcance para lograrlo. Lo que buscaban poner en evidencia a coleccionistas, críticos y propietarios de galerías era el desequilibrio entre sexos existente en el mundo del arte. Sus protestas también se centraron en la discriminación racial, y se implicaron en otros temas como el aborto, la violación, la pobreza o la guerra del Golfo. Lo que resumidamente pretendían conseguir



era que el arte de museos y galerías mostrara por fin una imagen real de la historia y del panorama cultural de la época, que continúa siendo el actual. No reivindicaban que el 50% de los artistas expuestos fueran mujeres o miembros de minorías, pero criticaban que la cifra real fuese inferior al 10%. Finalmente, opusieron resistencia al lenguaje de la crítica artística rebatiendo el modelo patriarcal de la figura del “genio”.

En 1999 el colectivo, que ya había crecido considerablemente, decidió establecerse como Guerrilla Girls Inc., pero sólo un año más tarde empezó a disgregarse. El grupo de *performers* y el comando online se establecieron por su cuenta, lo que terminó desencadenando un desagradable proceso judicial entre las diferentes partes. Las Guerrilla Girls no fueron las primeras ni las únicas en reivindicar derechos que continuaban siendo negados a las mujeres, pero sí fue original y única la forma en que se propusieron combatir esta discriminación.

### **3.1. Arte y cuerpo. (Re)apropiación.**

*“La expresión patriarcal-colonial-modernidad describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de éste como primera colonia.”*, declara Rita Segato<sup>24</sup>.

**Niki de Saint Phalle** recrea una verdadera mitología femenina a través de sus «Nanas», una serie de obras escultóricas coloridas y atrayentes visualmente. La artista es la primera mujer que se impuso en el espacio público a nivel mundial a través del volumen y el color. Sus formas redondeadas son reconocibles fácilmente. Debajo de las características formales, se hallan significados más profundos: se pueden interpretar como hijas, esposas, madres, guerreras, brujas y diosas. O autorretratos, reales y fantaseados, de la artista y de la mujer contemporánea en general.

---

<sup>24</sup> Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid : Traficantes de Sueños, 2016. p. 19.



*Dolorès*. Niki de Saint Phalle. 1966–95. Poliéster pintado sobre rejilla. 550 cm de alto. Sprengel Museum, Hanóver, donación de la artista.

En **Orlan** asistimos al propio cuerpo como lugar de creación. Desde los años sesenta su trabajo se concentra sobre el cuerpo y sus potencialidades de transformación.

*“El rostro es el locus de la identidad, la parte del cuerpo a la que prestamos atención. No reconocemos a las personas, por íntimas que sean, por sus manos y pies.”*<sup>25</sup> escribe Siri Hustvedt. El rostro es cultural, podemos agregar. La apariencia se relaciona con un origen, un territorio, y hasta un contexto ideológico. En el caso de Orlan su rasgos originales no son visibles ya que ha rediseñado, modelado y esculpido su apariencia física en una sala de operaciones, a través de una serie de performances alrededor de la cirugía (1990-3).

Su propio cuerpo es testigo de la imposición de cánones de belleza por parte de la sociedad. Lo modifica con el afán de preguntarse (y preguntarnos) hasta qué límite se puede llegar para alcanzar ciertos estándares de modificación corporal. Los fines con los que una mujer se somete a una cirugía más allá de la necesidad médica real pueden ser distintos: en ocasiones, mejorar el autoestima retocando alguna parte que le desagrade,

en otros, parecerse más a un personaje famoso que se tiene como referente, y en algún otro, ocultar una marca.

**Barbara Kruger** presentó en ocasión de una marcha en Washington que apoyaba la libertad reproductiva de las mujeres **Your body is a battleground**<sup>25</sup>. Usando las cualidades gráficas de los carteles publicitarios, Kruger se dirige a la audiencia de forma directa y con una estética sensacionalista. Lo que primero resalta en la obra es la mirada de la figura y su relación con el poder masculino; esa mirada que los varones utilizan para connotar poder sobre el cuerpo de las mujeres. Otro aspecto presente en el afiche es el consumismo por el cual todo se puede comprar, vender y poseer, incluso (ilusamente) las relaciones entre individuos, lo que crea roces de poder.



*Your body is a battleground.* Barbara Kruger. 1989. Serigrafía sobre vinilo. 285,5 x 284, 5 cm.

**Ana Gallardo** (Argentina, 1958) aborda diferentes planos de la violencia y actualmente se focaliza en la violencia del envejecer. Es una artista autodidacta que retrata a su manera a las personas que conoce y con quienes establece una conexión que la marca a nivel personal. A través de una anécdota o experiencia de vida que le cuentan, sintetiza el hecho en un proyecto artístico donde las formas de materialización varían.

En la performance *A boca de jarro* Silvia Mónica, una travesti militante de AMMAR (organización de mujeres en situación de prostitución) canta con la música de un tango popular de Osvaldo Fresedo, el contenido de una nota periodística sobre la prostitución

infantil. La protagonista siempre quiso ser cantante por lo tanto en esta acción Ana Gallardo está cumpliéndole ese deseo por un rato, a la vez que poniéndole voz a cientos de trabajadoras sexuales del país.

Como observa Alejandra Aguado en el libro *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2015)<sup>25</sup>: “la vulnerabilidad es un aspecto siempre presente en la obra de Gallardo, en la que el mundo de los sentimientos ocupa un lugar privilegiado. El dolor, el miedo, la risa e incluso el ridículo son admitidos como posibilidad de fortalecimiento y construcción. La intimidad se muestra a todos, pero también adquiere una dimensión social.”



*A boca de jarro* [captura de video]. Ana Gallardo. 2009. Instalación con video, sillón y texto.

### 3.2. El escándalo como herramienta.

Tracey Emin es un caso especial: sólo estuvo nominada al Premio Turner (Inglaterra) pero obtuvo más reconocimiento que el ganador en ese año gracias a la obra presentada, *My bed* (1998), donde la intimidad se hizo pública. La obra se trató de una instalación que constaba de una cama, la suya en la vida cotidiana, con las sábanas arrugadas, las dos almohadas y unas mantas, rodeada de efectos personales como botellas de vodka vacías, paquetes de cigarrillos, sábanas manchadas de vómito, preservativos usados, y ropa interior sucia. La obra fue realizada en el medio de una

<sup>25</sup> Aguado, Alejandra; Cabezón Cámara, Gabriela; Gallardo, Ana y Noorthoorn, Victoria. *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016. Edición bilingüe español-inglés. Libro publicado en ocasión de la exposición homónima, presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires del 28 de noviembre de 2015 al 10 de abril de 2016. p. 20.

traumática ruptura de una relación sentimental, y buscó representar cómo se veía durante los cuatro días que la artista no salió de su casa por sentirse mal. Se puede leer como un claro posicionamiento feminista, como crítica del romantizado “*women’s work*” a través de la exhibición de la propia sexualidad y corporalidad.

La pieza fue adquirida posteriormente por el galerista y coleccionista Charles Saatchi en 2000. Emin representa parte de la escena de los años noventa en Inglaterra, junto a otrxs artistas denominados Young British Artists (YBA).



*My bed.* Tracey Emin. 1998. Instalación.

La obra de la artista suele ser una extensión de su compleja personalidad y recibe frecuentemente los adjetivos de provocadora, irreverente y exhibicionista. Su producción se puede englobar dentro del arte confesional, donde en obras como la instalación de la cama se confunden su historia personal y su identidad artística en un todo indisoluble.

Otra artista que obtuvo visibilización gracias al Premio Turner es **Lubaina Himid** (1954, Sultanato de Zanzíbar), la primera mujer de color y de cierta edad en ganar el premio. En la historia de más de treinta años del Premio, recién en 2017 se eliminó el límite de edad de 50 años para participar. La artista trata temas como la historia colonial, el racismo y la ausencia institucional.

### 3.3. Trans-grediendo.

La Historia del Arte ha sido una de las disciplinas más importantes hasta la primera mitad del siglo XX. Lamentablemente, la figura de la mujer en dichos estudios “[...] fue denigrada y vejada a través de su proyección iconográfica, en donde atributos como monedas, joyas, espejos, y rosas la determinaban como símbolo de la lujuria y la torpeza moral (*Janson, 1952: 261*) (*Tervarent, 2002, 373*), el asno como símbolo de la pereza e ineptitud (*Apuleyo, 1985: 21-22*) (*Boecio, 1604:3*) (*Thaün, 1986: 24*), o el pavo real como ave inalienable de la fatuidad y la altivez (*Migne, 1864: 523-528*) [...]”<sup>26</sup>.

Idealmente, del lenguaje se espera una cierta “neutralidad” a la hora de describir al creador, obviando hacer una mención específica sobre su género a no ser que sea necesario y relevante. Como ocurre con ciertas artistas feministas o transgénero, cuando ellas mismas aluden a ese dato como una cuestión determinante en su producción. **Martine Gutiérrez** (1989) es una artista latina nacida en California que explora y afirma su identidad trans y de raíces indígenas en obras donde se vuelve su propia musa.

A modo de autorretrato, genera fotografías llenas de glamour donde invita a adentrarse en el mundo del indigenismo contemporáneo y sus raíces mayas. Transforma el espacio físico para investigar la identidad individual y colectiva. Gutiérrez considera que tanto la realidad como el género son ambiguos y fluidos. Paralelamente, pone sobre la mesa cuestiones como la apropiación y el consumo, buscando desvirtuar la mirada masculina cis tradicional. *Indigenous Woman*<sup>26</sup> es una publicación independiente que recoge esta serie de imágenes y fue editada en 2018 por la galería que representa a la artista, la Ryan Lee Gallery de Nueva York.

El concepto de género es una de las categorías centrales para el feminismo y los estudios sobre las mujeres. Evidencia de qué forma la sociedad se ha organizado siempre de manera binaria y oposicional. La perspectiva de género busca desmitificar cómo se construyeron culturalmente características específicas atribuibles a la

masculinidad y a la feminidad. Teóricamente se pensaba que rasgos biológicos tenían correspondencia con esas masculinidades/feminidades.

A partir de la década de 1950 se hace una distinción entre sexo y género. El primero marca la diferencia biológica entre cuerpos masculinos y femeninos, y el segundo engloba las ideas elaboradas por la sociedad acerca de la feminidad y masculinidad que varían con el tiempo y la cultura. A lo largo de los años setenta y ochenta del siglo XX, surgieron una diversidad de estudios críticos. Entonces fue posible reflexionar sobre cómo se había normalizado a lo largo de la historia la desigualdad entre hombres y mujeres, y de qué forma adscribir a un sexo o a otro determinaba los papeles que el sujeto debía desempeñar.

Teóricxs como Judith Butler postularon nociones como la performatividad del género. Esto sería la definición de género como *performance*, en un cuestionamiento a la esencia de las categorías de identidad, tanto a nivel político como a nivel teórico. Lo que Butler postula en su libro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*<sup>26</sup> es que se puede quebrar la idea de que el género es una construcción naturalizada como parte de un sistema de heterosexualidad hegemónica. Postula que se cuenta con las herramientas para poder cambiarlo y replantearlo por fuera de la rigidez biológica, y opta por pensarlo como una construcción cultural.

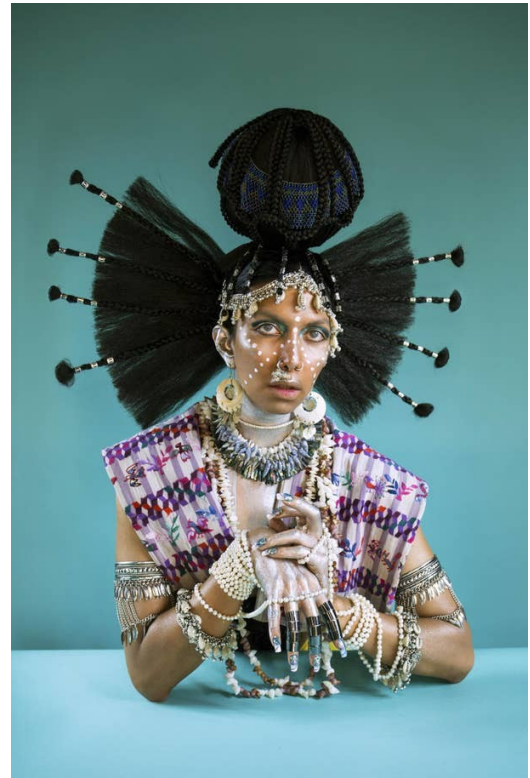
En su teoría toma de Foucault la idea de que no existe un sexo biológico y un género construido; lo único que hay son cuerpos contruidos culturalmente (porque los acercamientos al sexo siempre están mediados por la cultura y la lengua). Con esto dinamita el sistema de sexo/género, ya que no habría forma de distinguir entre sexo y género: serían un continuo.

Decir que el género es una construcción no significa que sea una ilusión o una construcción artificial. Los géneros no son verdaderos ni falsos, sino que se crean como “efectos de verdad” de un discurso de identidad primaria y estable, fantasías instauradas en los cuerpos. Butler ejemplifica con el caso de la parodia de género de la travesti, una práctica cultural en la que se parodia la identidad de género original o primaria. Lo que



se logra es que se desplace el significado del original, poniendo en debate que hay un género “verdadero” y uno que lo busca imitar.

Este hallazgo conceptual para denominar a un sujeto no binario repercutió en el mundo del arte a través de lo que muchas veces se ubica bajo el nombre “arte trans”.



*Indigenous Woman (parte de la serie).* Martine Gutiérrez. 2018. Revista. Ryan Gallery (Nueva York, Estados Unidos).

*“La transexualidad produjo un nuevo entendimiento sobre el sexo, pues acabó con la idea decimonónica de que a cada cuerpo sexuado le correspondía un género específico, inmutable y opuesto por completo al otro género.”*<sup>26</sup>

### **3.4. La artista presente.**

---

<sup>26</sup> Castro Ricalde, Maricruz. Género en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009. p. 112.



En gran parte del mundo los sesenta fueron la época en que las mujeres empezaron a incorporarse masivamente al mercado laboral. En la práctica artística se dieron movimientos de vanguardia como el de la performance. En simultáneo, por esos años emergía un tipo de arte que utilizaba el cuerpo como herramienta, y a veces hasta soporte para lo que se quería comunicar.

**Marina Abramovic** (Serbia, 1946) es una artista que pone su cuerpo al servicio de sus ideas. Primero se dedicó al dibujo y la pintura, luego al *body art* a través de performances conceptuales de gran intensidad, siendo hoy es una de las representantes más activas de esta corriente. La artista persigue en sus búsquedas el límite de su propio cuerpo, definir o ahondar en lo carnal, y redefinir el concepto de belleza. En *Art must be beautiful* (1975), por ejemplo, se filmó peinándose el cabello cada vez más violentamente con peines de metal. El ritual como tema es otro factor presente entre sus intereses.

Esta fuerte sugerencia de intimidad es lo que más distingue el trabajo que dio origen a un documental llamado *Marina Abramovic: The Artist Is Present* (2012) dirigido por Matthew Akers y Jeff Dupre, donde se compilan momentos de lo que fue su retrospectiva en el MoMA en 2010. En la pieza audiovisual la artista ahonda en la vinculación entre cuerpo-espacio y artista-audiencia. Abramovic suele declarar su comprensión del arte como un agente de cambio social y de transformación de los cuerpos/consciencias frente a la creciente globalización.



*Art must be beautiful*<sup>27</sup>. Marina Abramovic. 1975. Registro de performance.

---

<sup>27</sup> “El arte debe ser bello”, en español.

En la acción performática del MoMA la artista miró a los ojos uno a uno a los miles de asistentes que se acercaron al museo entre el 14 de marzo y el 31 de mayo del 2010. La cantidad de horas que repitió esta acción es de aproximadamente 700, y las reacciones que suscitó fueron de las más variadas: mirarse en silencio y absoluta conexión hizo que los que se sentaban frente a ella sintiesen desconfianza, entrega absoluta, incompreensión, tristeza, admiración y emoción. Según Abramovic, la performance es más un estado mental que una acción física, de carácter efímero y único, por lo tanto no puede repetirse, sino reinterpretarse. La que llevó a cabo reinterpretaba de algún modo la que ejecutara con Ulay en los años ochenta cuando permanecieron durante semanas sentados uno frente a otro, sin hablar ni moverse ni alimentarse. El objetivo aquella vez era subrayar lo molestos que pueden llegar a resultar a nuestra sociedad la inactividad, el silencio y el ayuno.

**Cindy Sherman** (Estados Unidos, 1954) posee una gran cantidad de fotografías que la muestran adoptando diferentes roles, como en *Untitled#228*. En esta obra la artista aparece - mediante una gran producción en su maquillaje y estilismo general - interpretando a Judith, la heroína bíblica que salva a su pueblo al decapitar al jefe de los invasores, Holofernes. Este mismo tema de un modelo femenino poderoso se puede localizar también en la obra de la ya mencionada Artemisia Gentileschi.

En líneas generales, su trabajo consiste en lograr utilizando tanto aparatos analógicos como digitales fotografías muy elaboradas a nivel puesta en escena, por lo general centradas en sí misma disfrazada. A través de su trabajo explora la identidad femenina. Fue influenciada por los acontecimientos de las décadas de 1960 y 1970: la Guerra de Vietnam, movimientos sociales como el feminismo, y acontecimientos como la aparición de la televisión en todos los hogares norteamericanos.

El interés de Sherman por el maquillaje y los disfraces viene de mucho antes de integrarlos en su carrera. Resalta el carácter de disfraz, máscara y hasta en ocasiones travestismo. A menudo niega lo autobiográfico en las obras, no suele afirmarlo ni pronunciarse frente a una observación de tal tipo. Más bien utiliza su cuerpo como un elemento versátil para conseguir la imagen que desea. Poniéndose ella en primer plano

se podría hablar de lo tautológico de la obra: fotografías sobre una fotografía. La artista está presente delante y detrás de la lente, a diferencia de lo habitual que es sólo como ejecutora del disparo. Sugiere que la forma en la que nos autopercebimos y percibimos a otros está mediada por las imágenes que encontramos a diario.



*Untitled#228*. Cindy Sherman. 1990. Impresión fotográfica. 208,4 x 122 cm. Estados Unidos.

Hasta los años 80 el artificio era disimulado con mucho cuidado por la artista, luego se fue volviendo cada vez más visible, dotando a las imágenes de una dimensión perturbadora. Exagera pelucas, utiliza prótesis para partes del cuerpo, o se ubica en escenarios que obviamente han sido armados. De esta manera, parodia actitudes de la sociedad y alerta a los espectadores que las fotografías no son necesariamente confiables.

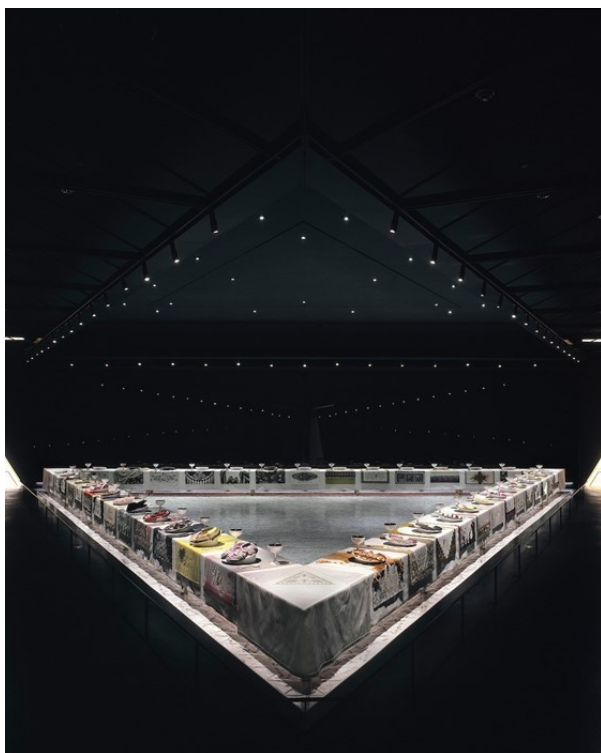
Lo inquietante de los trabajos muchas veces es el tema: motivos perturbadores como el *clown* o “paisajes” compuestos por restos alimentarios en descomposición. Luego de su incursión en las mitologías presentes en el cine y el arte, y en la monstruosidad, se apropia de otra variante de la imaginería contemporánea: la pornografía. Con la ayuda

masiva de accesorios adquiridos en catálogos de suministros médicos, explora la obscenidad hasta lo absurdo.

Cuando la artista estaba viviendo en Roma comenzó la serie de retratos históricos (“History Portraits”, 1988–90), en donde investigó la representación de individuos en pinturas del género retrato realizadas por Viejos Maestros<sup>28</sup>. Tomó referencias de diferentes estilos y períodos histórico-artísticos, como el Renacimiento, el Barroco, el Rococó y el Neoclásico. El uso del artificio exagerado se puede leer como un guiño de burla a la historia del arte canónica: las telas que se ven suntuosas y brillantes en los filtros de la cámara, en realidad eran géneros baratos conseguidos en tiendas de segunda mano.

**Judy Chicago** decidió en 1979 homenajear a un grupo de mujeres que consideraba valiosas pero dejadas de lado por la Historia. *Dinner Party*<sup>28</sup> se trató de una instalación donde había lugares en una mesa dedicados a 39 mujeres pertenecientes a la Historia Occidental, comenzando con diosas primordiales y finalizando con Georgia O’Keeffe. En cada sitio había dispuesta vajilla, un individual de tela con el nombre de la mujer bordado, con símbolos de sus logros. La mesa era triangular y medía 14,63 m en cada lado. Había 13 cubiertos en cada uno de los tres lados de la mesa haciendo 39 cubiertos en total. El Ala I honraba a las mujeres desde la Prehistoria hasta el Imperio Romano, el Ala II a las mujeres desde los comienzos del Cristianismo hasta la Reforma y el Ala III desde la Revolución Americana hasta el feminismo.

Chicago “sirvió” platos de porcelana donde se encontraban representadas vulvas que parecían flores o mariposas. El piso estaba compuesto por dos mil formas triangulares que llevaban los nombres de otras 999 mujeres que contribuyeron a la historia. Algo llamativo es que la instalación incluyó al arte textil (bordado, costura) y la pintura sobre porcelana, dos modos de producción tradicionalmente asociadas con lo femenino como se mencionó antes. Mientras que la pintura, el dibujo y la escultura se consideraban formas “superiores” de arte. La instalación fue resultado de un esfuerzo de colaboración de artesanxs.



*The Dinner Party*. Judy Chicago. 1974-1979. Instalación (cerámica, porcelana, telas, bordados). 1463 x 1463 cm. Estados Unidos.

En una entrevista<sup>28</sup>, la artista cuenta que iba a colocar una mesa circular así era más igualitario pero con esa configuración no cabían todas las mujeres y no le permitía representar los diferentes períodos de la civilización occidental.

Observa que lo primero que unx piensa relacionado a la Historia del Arte cuando ve la mesa es *La última cena* de Leonardo Da Vinci Y en ésta había trece personas, así que Chicago comenzó con la idea del trece. Mientras más investigaba, más se dio cuenta que no podía hacer caber la historia de la civilización occidental en trece mujeres, y así terminó con un triángulo equilátero. También le gustaba la idea simbolismo del trece porque está asociado a Jesús y los discípulos, es un número sagrado, y es la cantidad de

---

28 That time artist Judy Chicago served vulvas for dinner (La vez que Judy Chicago sirvió vulvas para la cena, en español). Artículo de Miss Rosen para Dazed (20/10/2017). Disponible en Internet en <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/37787/1/that-time-artist-judy-chicago-served-vulvas-for-dinner-the-dinner-party>. Consultada el 21 de marzo de 2020.

brujas en un aquelarre. Es interesante que el mismo número represente la santidad para el hombre y el diablo para las mujeres.

*The Dinner Party* fue donada por la Fundación Elizabeth A. Sackler al Museo de Brooklyn, donde ahora se encuentra permanentemente el Centro Elizabeth A. Sackler de Arte Feminista, que abrió sus puertas en marzo de 2007. En 2018, Chicago creó una edición limitada de platos funcionales basados en los diseños de *The Dinner Party*. Los diseños de las placas reproducidos fueron Isabel I, Diosa Primordial, Amazona, y Safo.

Chicago se convirtió en profesora en el Instituto de California de las Artes, siendo una líder para el Programa de Arte Feminista. En 1972, el programa Womanhouse, generado junto a Miriam Schapiro, fue el primer espacio de exposición de arte para mostrar un punto de vista en el arte femenino. Con Arlene Cuervo y Sheila Levrant de Bretteville co-fundó en Los Angeles el Edificio de la mujer en 1973. Se aloja allí el Estudio Taller Feminista, un programa experimental en educación de la mujer en las artes pensado para aunar la vida, los sentimientos y necesidades de las mujeres. Judy se cambió el apellido de Cohen a Chicago luego de la muerte de su padre y de su primer marido, para desconectarse de la convención en que se utilizan los apellidos de los hombres. En otros de sus trabajos mezcla habilidades artísticas estereotipadas para hombres o mujeres, como la costura, y la soldadura o la pirotecnia.

Luego, en 1978 funda "A través de la Flor", una organización de arte feminista sin fines de lucro. La organización busca educar al público sobre la importancia del arte y la forma en que se puede utilizar como una herramienta para destacar los logros de las mujeres. "A través de la Flor" también es el encargado del mantenimiento de las obras de Chicago, después de haber sido responsable del almacenamiento de *The Dinner Party*, antes de que se hubiese encontrado un hogar permanente en el Museo de Brooklyn.

### **Ironía como recurso**

La ironía y la sátira como recurso han sido ampliamente utilizadas por las artistas feministas de la Tercera Ola.

Otra pieza representativa del poder del género femenino es *Some Living American Women Artists/Last Supper*<sup>29</sup> (1972) de Mary Beth Edelson (Estados Unidos, 1933). En esa composición recrea el fresco de *La última cena* de Leonardo Da Vinci. Utilizó la técnica del collage para añadir artistas mujeres reemplazando a los hombres que aparecían en la pintura. Por ejemplo, en lugar de Cristo se encuentra Georgia O'Keeffe. Este trabajo fue adquirido por el MoMA y busca reivindicar a las mujeres artistas de su época incorporándolas como apóstoles. En el trasfondo se cuestiona a la sociedad marcada por la religión, considerada por muchos críticamente como portadora y conservadora de ideas patriarcales.

La artista colaboró de forma activa en el movimiento por los derechos civiles.



*Some Living American Women Artists/Last Supper*. Mary Beth Edelson. 1972. Litografía sobre papel. 63,5 x 96,8 cm. Smithsonian American Art Museum (Washington D. C., Estados Unidos).

Los *Portraits grande nature* de **Agnès Thurnauer (Francia, 1962)** son una manera de visibilizar a las artistas mujeres. Bajo la premisa de que no sólo las grandes obras de arte están hechas por hombres, presenta una disposición de grandes pines que llevan escritos los nombres de artistas varones pero feminizados. Por ejemplo, Marcel Duchamp pasa a ser *Marcelle Duchamp*. Andy Warhol deviene *Annie Warhol*, y la excepción es el botón de *Louis Bourgeois*, una versión masculinizada del nombre de la



artista Louise Bourgeois. Curiosamente, este trabajo que cuestiona la representación de la mujer en el arte, a nivel literal y figurativo, le otorgó a la artista una notoriedad que no tenía hasta el momento



*Portraits grande nature.* Agnès Thurnauer. 2007. Esculturas (resina y pintura epoxy). 120 cm de diámetro. Francia.

En cuanto a la representatividad, **Sylvia Sleigh** (Reino Unido, 1916-2010) creó una pintura donde satiriza qué pasaría si todos los personajes del cuadro de Jean-Auguste-Dominique Ingres *El baño turco* (1862) fuesen varones. Su *Turkish bath* (1973) reactualiza la obra mediante una cita cargada de ironía: en los harenes de Ingres hay varones en lugar de odaliscas, que además eran sus amigos y se reconocían entre sí.



*The Turkish Bath.* Sylvia Sleigh. 1973. Óleo sobre tela. 193 x 259,1 cm. Smart Museum of Art, The University of Chicago, Estados Unidos / *The Turkish Bath.* Jean-Auguste-Dominique Ingres. 1862. Óleo sobre tela. 108 x 108 cm. Museo del Louvre, Francia.



### **Ampliando el canon de belleza hegemónico: europeo y blanco.**

Aunque obvio, **Carrie Mae Weems** visibiliza la existencia de otros modelos de belleza donde la figura femenina representada es la mujer (y niña) negra. En *After Manet* (2003) se vale del arte para hacer visible todo lo que antes se había sugerido entre líneas: en primer lugar, que el cuerpo femenino en una pintura no siempre debe aparecer desnudo o seductor. Si recordamos el momento en que salió a la luz el cuadro impresionista *Almuerzo en la hierba* (*Le Déjeuner sur l'Herbe*, Francia, 1863) de Édouard Manet, hoy en el Museo d'Orsay de París, identificaremos la controversia en el original también: por temática y técnica esta obra se ganó un puesto en el Salón de los Rechazados.

El escándalo provino de varias aristas: por un lado, se trataba de una representación de una mujer desnuda sentada en la hierba con dos varones vestidos como *dandis*. Un picnic burgués en el parque, donde la mujer desnuda, la modelo Victorine Meurent, nos mira directamente. Pareciera ser algo habitual, casual. Por el suelo están las ropas de la mujer y un bodegón con frutas y pan. Por otro lado, Manet mezcló géneros y no parecía tener respeto por el arte tradicional, según los miembros de la academia. Además, se pintó en un lienzo enorme, de un tamaño habitualmente reservado a grandes temas. Todo era un descaro: los animales del fondo son un pájaro, reservado tradicionalmente a la pintura religiosa evocando al espíritu santo, y una rana (el vocablo francés para “rana”, *grenouille*, hace referencia a las *demi-monde* parisinas, mujeres libres, independientes y habitués de la fiesta).

Al fondo hay una mujer medio vestida en el río con un tamaño criticado por la academia como excesivo en comparación con las del primer plano. Manet estaba en condiciones técnicas de hacerlo conscientemente, para modernizar un poco la clásica perspectiva aérea, y no como un error. A los académicos tampoco les agradó el fondo, descripto como tosco, mal iluminado y carente de profundidad.



*Le Déjeuner sur l'Herbe*. Édouard Manet. 1863. Óleo sobre tela. 208 x 264,5 cm. Museo d'Orsay (París, Francia)

Así como la nueva generación de pintores franceses considerarían a Manet un héroe, un tipo dispuesto a romper con las normas del arte tradicional, Mae Weems rompe con lo establecido por el canon ubicando como figuras femeninas a niñas negras.



*After Manet* (de la serie *May Days Long Forgotten*29). Carrie Mae Weems. 2003. Impresión fotográfica. 84,3 cm de diámetro.

La fotografía en blanco y negro está montada en un marco circular preparado por la artista y es parte de una serie. En ella vemos a cuatro niñas afroamericanas en vestidos veraniegos, con flores en sus cabellos, echadas sobre la hierba. En sus obras, Mae

Weems explora las identidades culturales y su relación con el poder y la dominación. Reflexiona sobre los estereotipos que sufren los afroamericanos, y su segregación en el imaginario estadounidense.

El compromiso feminista parte de la experiencia y la conciencia generales acerca de la discriminación y de la opresión de las mujeres y de otrxs sujetos sociales desjerarquizadxs por razones de clase, de raza, identidad de género u orientación sexual.

En el caso de **Lorna Simpson** (Estados Unidos, 1960), su color de piel la ubica en un subgrupo de artistas dentro del colectivo general: mujer artista negra. Lejos de sentirlo como un obstáculo para formar parte de grandes galerías y subastas, la artista resalta sus orígenes en collages donde resalta la belleza del cabello de orígenes afro.

Las piezas gráficas representan figuras femeninas con grandes peinados realizados con la técnica de superponer o yuxtaponer imágenes. La introducción del libro reza que *“Las cabezas con cabellos de las mujeres negras son galaxias en sí mismas, sistemas solares, paisajes lunares, interiores volcánicos”*.<sup>29</sup> La operación que realiza la artista es efectiva: al ofrecer esos peinados llamativos, en realidad dirige nuestra mirada hacia los rostros de las mujeres. Dota de valor a un tipo de belleza que durante mucho tiempo no fue tan visible ni apreciado en los Estados Unidos.

---

<sup>29</sup> *"Black women's heads of hair are galaxies unto themselves, solar systems, moonscapes, volcanic interiors."* -Elizabeth Alexander en Introducción de *Collages*, libro de Lorna Simpson. Estados Unidos: Chronicle Books. 2018.



*Collages* (parte del libro). Lorna Simpson. Chronicle Books. 2018. Estados Unidos.

## Sobre la inversión de roles

**Paula Rego** (Portugal, 1935) representa realidades femeninas que asumen el lugar de poder en *The family* (1988). En sus escenas inquietantes, muchas veces el rol de cada protagonista escapa a la lógica moral tradicional. Su estilo incluye representar cuerpos robustos con miradas penetrantes, y hombres desarticulados como marionetas. Algunas de sus pinturas alcanzan dimensiones monumentales.

En este caso, un padre y esposo está siendo manipulado por una de sus hijas y su esposa. Como es habitual en Rego, las pistas narrativas son ambiguas, y la historia podría tener diferentes finales: ¿lo están asistiendo o le están haciendo daño? Y también es una incógnita la identidad y el rol de la niña frente a la ventana. Como indicios la pintora incluyó en el fondo un retablo de Santa Juana y San Jorge derrotando al dragón, junto con una referencia a la fábula del zorro y la cigüeña.

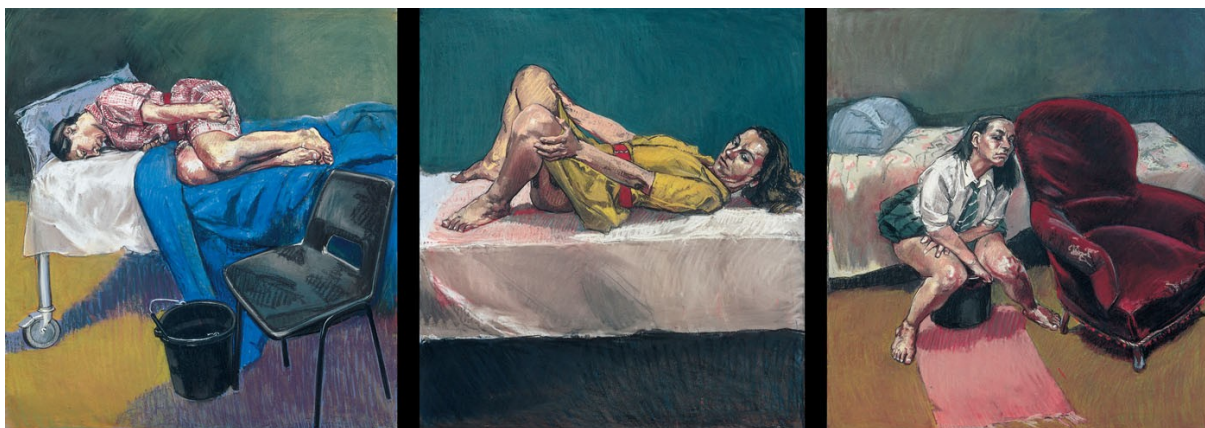


*The family*. Paula Rego. 1988. Acrílico sobre papel entelado. 213 x 213 cm.

Una característica de sus pinturas es que sitúa a las mujeres en una ambivalencia entre su fuerza personal y una situación social que reprime e imposibilita dicha fuerza. Esta temática de la mujer reprimida socialmente (y las consecuencias de esta opresión) es gesticulada por sus personajes, que siempre tienen un toque siniestro y degenerado, como si tuviesen alguna psicopatología que los afecta.

Paula Rego une violencia y ternura de una manera pocas veces vista; fresca y original. Su universo cruel, grotesco, incluye tratar la condición femenina con la crudeza de la realidad. Podría ser definida como la artista que pintó por primera vez un aborto en una obra de arte. Su obra *Tríptico del aborto* nos hace comprender la soledad de la mujer obligada a abortar en forma clandestina en la sociedad actual. En esa obra que difícilmente deja indiferente, hay una voluntad de llegar al espectador como un golpe. Recurre a la pintura como espacio en el que mostrar su incomodidad frente al entorno social, político y económico.





*Tríptico del aborto*. Paula Rego. 1998. Pastel sobre papel montado en aluminio. 110 x 100 cm cada panel.

La pintora pone sobre la mesa el debate del aborto, las emociones que suscita y las consecuencias en la vida de las mujeres. Las jóvenes dibujadas están vestidas con uniforme escolar, aludiendo a las adolescentes que tenían abortos ilegales por su cuenta. Todas están solas, en espacios cerrados e íntimos. En sus expresiones se connota sufrimiento, aunque no haya demasiados elementos que aludan al proceso. Algunas miran directamente al espectador de manera desafiante, como si a través de la imagen se hiciese público lo que en la sociedad se intenta silenciar.

Y si hablamos de invertir los roles de poder, una obra clara donde se altera la relación habitual con respecto a la mirada es “Suite vénitienne”<sup>30</sup> de Sophie Calle, en la cual ella se pone el lugar de voyeur (el término habitual para quien mira sin ser visto es voyeur, del sustantivo con declinación masculina en francés). Es un trabajo que pone de manifiesto la atracción de Calle por introducirse, aunque sea desde la distancia, en la cotidianidad de alguien ajeno. Su interés en mirar a quien no sabe que está siendo observado convierte su acto de ver y de retratar en una forma de espionaje.

En *Suite vénitienne* (1981) la artista siguió a un desconocido por las calles de París, pero poco después lo perdió de vista. Casualmente, aquella misma noche alguien le presentó a ese hombre en la inauguración de una exposición, y en la conversación que mantuvieron él le comentó que al cabo de unos días iba a realizar un viaje a Venecia. Calle decidió que ella viajaría a Venecia también para seguirlo por las calles y espionarlo. Se instaló en una pensión e intentó averiguar por varios medios (incluso acudió a la policía y al registro de información turística) en qué hotel podía estar alojado el hombre

al que seguía. Luego de varios días y de contactar con más de ciento veinte alojamientos logró por fin identificar el paradero de “Henri B.”, (el nombre con el que Calle alude a este hombre en sus escritos) estaba hospedado junto a su mujer.

Aunque no sentía ningún interés romántico o sexual por este hombre, Calle lo esperó durante horas frente a su pensión, lo siguió por las calles de la ciudad, visitó los mismos lugares que él y su mujer, e incluso tomó las mismas fotografías que él. Se movía ataviada con una peluca rubia y un sombrero, un gesto que remarca la anulación del propio ser que reviste el hecho de seguir y espiar obsesivamente a un desconocido (lo que supone una forma de desposesión).

Un día en Venecia, después de haberlo seguido durante un largo rato, en un momento en el que el hombre estaba solo Calle se acercó a él sin hacer demasiado ruido para evitar que la viera. El hombre la reconoció y estuvieron paseando y conversando solos durante una hora. Posteriormente la artista consiguió saber la fecha y la hora de su retorno a París, tomó un tren que realizaba otro recorrido y llegaba a la ciudad cinco minutos antes que el del hombre, justo para poder tomar una última fotografía del desconocido en la Gare du Lyon.

El material artístico que dio lugar a la obra fueron las fotografías realizadas combinadas con la narración que a modo de diario Calle fue escribiendo durante su estancia en Venecia.



*Suite vénitienne*. Sophie Calle. 1981. Registro fotográfico de acción.

### 3.5. Acá estamos: el futuro.

Para algunas artistas, el camino es ser parte de un colectivo codo a codo con otras que poseen los mismos valores y reivindican las mismas luchas. Un caso que ilustra el coraje y poder que otorga ser parte de una comunidad, en oposición a la actuación individual, es **Nosotras Proponemos**. Una Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte con “*compromiso de práctica artística feminista*”, como establecen en su web.<sup>30</sup> Se trata de mujeres en el mundo artístico argentino que se nuclean para evidenciar la falta de igualdad de representación en el mundo del arte, y piden, entre otras cosas, visibilidad<sup>31</sup>.

Esta propuesta se activó luego del fallecimiento de la artista argentina Graciela Sacco, quien siempre confrontó muchos de los comportamientos discriminatorios que se describen. El 7 de noviembre de 2017 establecieron la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte desde la que promueven el compromiso de prácticas feministas. A través de comunicados se convoca a la comunidad artística global y al público en general a participar en diversas acciones, como la propuesta de organizar el Paro Internacional de Mujeres del 8 de marzo de 2018 en el mundo del arte y sus instituciones. La Asamblea Permanente tuvo fuerte presencia a partir del estallido mediático de un caso de abuso sexual en el circuito argentino de actrices y actores.

Luego de analizar las relaciones de poder en el mundo del arte artistas, curadoras, investigadoras, escritoras y galeristas redactaron un documento donde establecen distintos puntos de compromiso con prácticas feministas. Las acciones incluyen una carta abierta, que funcionó como llamado a instituciones, directivos y otrxs artistas a repensar cómo se vinculan. Se evidencian comportamientos patriarcales y machistas, y una exclusión y desvalorización histórica de las artistas mujeres. Además se insta a las artistas a hacer público cuando sucede un hecho de violencia de orden físico o simbólico con respecto a la obra propia o ajena.



Lo que cuestionan abarca conceptos desarrollados en esta tesina como el condicionamiento de la obra por la maternidad y las tareas de cuidado de la familia; los conceptos de genio, maestro, y “arte bueno”; los estereotipos de lo que es una mujer; el lenguaje patriarcal, o el carácter elitista del arte. Y además, agregan la reflexión sobre la obra con fines comerciales, la calidad artística definida por un supuesto “ojo experto”, el orgullo de autodenominarse feminista cuando sea el caso tanto como persona como al corpus de obra. Instan a investigar y valorizar los legados de artistas e investigadoras mujeres. Sus propuestas de carácter inclusivo pregonan principios de equidad y de respeto que pueden ser aplicados, predicados y respetados por todxs.

Algunas de las numerosas acciones que han realizado incluyen: la adhesión a diferentes jornadas del Paro Internacional de Mujeres de los 8M; cubrir fachadas de museos con los nombres de cientos de artistas mujeres argentinas (tanto del pasado como contemporáneas); apagones de luz en las plantas de museos, dejando iluminadas sólo las obras de artistas mujeres; conversatorios; aportes de estadísticas sobre la cantidad total de obras y el número de artistas mujeres y varones representadxs; eventos en plazas de tipo festival con música, donde participan mujeres fotógrafas, emprendedoras, y otras actividades llevadas adelante por mujeres; ciclos de cine; visitas guiadas especiales; performances con contenido feminista; conferencias; proyecciones audiovisuales y participación en radio, y publicación en redes sociales de obras realizadas por las mujeres artistas de la colección de un museo. Además, por supuesto que se fomentan y difunden las exhibiciones de artistas mujeres activistas.

En España, historiadoras, artistas, comisarias, diputadas, y activistas denuncian la ausencia de mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trata de una institución que jamás ha sido presidida -desde su creación en 1752- por alguien que no sea hombre. Es una constante, cada vez menos aceptada, que las fotos oficiales muestren una cantidad asombrosa de hombres y pocas o ninguna mujer. En el cotidiano de la infraestructura hay una mayoría de mujeres, pero los sillones de poder se los quedan los hombres. Particularmente en España, lo caduco y anacrónico de las instituciones se ve evidenciado en tener una monarquía como régimen político y la Academia como institución obsoleta que rige el canon en el arte.

La asociación española Mujeres en las Artes Visuales (MAV) relevó que sólo un 9,4% de las exposiciones individuales realizadas en los principales museos y centros de arte contemporáneo de España, entre 2003 y 2013 fueron mujeres. El Laboratorio permanente de público de museos del Ministerio de Cultura arrojó en 2009 datos donde se concluía que el visitante de museos era predominantemente femenino (52,6%). En las facultades de Bellas Artes, las estudiantes superaban el 70%. El 64% de lxs licenciadxs en Bellas Artes en 2004 fueron mujeres (la cifra se mantiene desde 1990). Hay 15 artistas reconocidos con el mayor premio a las artes plásticas iberoamericanas, el Premio Velázquez, pero sólo han sido galardonadas 4 mujeres, en un claro ejemplo de techo de cristal. Hoy, algo está cambiando en los premios y los reconocimientos, pero pareciera que para llegar a las cúpulas de poder es cuestión de mucho tiempo. En las Facultades de Bellas Artes españolas sigue habiendo más mujeres que se gradúan, pero sin correspondencia en oportunidades cuando salen al mercado.

En la ciudad de Rosario se pueden destacar dos artistas que vienen trabajando en los últimos años con temáticas feministas, ligadas al espacio público. Por un lado, **Norma Ambrosini** (Argentina, 1967). En su página personal esta Licenciada en Composición Musical, Profesora de Expresión Corporal, Docente, Cronista y Performer se define como “*Miembro fundadora de La Quadrille (compañía intermitente de investigación en la performance). Creadora, partícipe y admiradora de eventos híbridos, no-nomenclados, indefinidos e indisciplinados.*”<sup>30</sup> Estas características de los eventos fueron visibles durante la Marcha del Encuentro Nacional de Mujeres en Rosario (2016), ocasión que fue escenario de la representación artística “*No somos basura*” donde aparecían cubiertos con sangre falsa distintos cuerpos femeninos.

La performance movilizó de una manera muy concreta la sensibilidad de los asistentes, y buscaba transmitir la crueldad que atestiguamos frente al peligro contemporáneo de los femicidios y abusos a las mujeres. Lo que queda de dicha performance es un registro fotográfico y audiovisual colectivo: se trata de imágenes violentas, potentes y directas, en un lenguaje necesario para la artista. A partir de aquella colaboración entre Ambrosini, Magdalena Torno y Noelia González de Rosario, y el colectivo de Buenos

---

30 Portfolio. Consultado en <https://www.normaambrosini.com/> el 11 de abril de 2020.

Aires *Fin de un Mundo* se inició un colectivo de artistas independientes autoconvocados llamado *Resquicio Colectivo*.

Se utilizó el contexto callejero, construyendo con los Tribunales de fondo un marco de frialdad simbólico y real por el mármol para el “friso humano”. Las participantes estaban vestidas de negro y portaban bolsas de consorcio negras también. A metros de Avenida Pellegrini, otras participantes también representaban episodios donde se actuaban intercambios verbales que ponían en evidencia la legitimidad de patriarcado dentro del mismo género: la figura de la madama, o la partera insultando a la mujer que llora porque está a punto de parir.



*No somos basura*. Resquicio colectivo. 2016. Registro de performance. Fotografía de Francisco Castillo.  
(Rosario, Argentina).

Ambrosini decide que las experiencias donde ella se siente cómoda a la hora de manifestar es donde las palabras no alcanzan, colgarse un cartel ya no es suficiente y surge la necesidad de poner el cuerpo en acción. El tipo de activismo que involucra el cuerpo y se manifiesta en marchas entiende que el espacio público es un espacio político. Y es una necesidad ocupar estos espacios como sujetos políticos.

Por el otro lado, “**Dinamita**” **Regue** (Argentina, 1965) quien a través de su accionar ocupa la vía pública en acciones de *stickboxing*, es decir, la colocación de pegatinas en muros, columnas y arquitectura de la calle. Regue decidió que el espacio público iba a ser su soporte al sentirlo liberador y expansivo. Sus actividades en la calle a veces son

en solitario, y otras grupales, como las salidas frecuentes que organizan entre mujeres y varones (la minoría). En ocasiones, estas salidas a pegar se enmarcan en jornadas especiales como el 8 de marzo, el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, o la previa a un debate parlamentario sobre la Ley del aborto en Argentina. Hay un antecedente de su última obra masiva feminista sobre abrazos: una serie de representaciones de mujeres boxeadoras como por ejemplo la armenia, radicada en Alemania, Susi "*Killer Queen*" Kentikian, peleadora en peso mosca.



*El combate*. Dinamita Regue. Técnica mixta (dibujo a mano digitalizado y coloreado posteriormente a mano). 2009.

*El Abrazo* es su primer sténcil multicapa y con formato de poster, un formato amigable que permite ser llevado a otros lugares diferentes a aquellos de las gigantografías. En Dinamita Regue, la necesidad de repetición esconde un deseo de que la imagen sea (re)compartida y revisitada. Y el sténcil permite lo múltiple, informativo y mudable.



*El Abrazo*. Dinamita Regue. Sténcil. 2018.

La idea detrás del sténcil viene de una anécdota personal (que luego se volvería colectiva) en la cual la artista vio una foto de un abrazo entre dos mujeres en una de las coberturas fotográficas de los Encuentros<sup>31</sup>. Apenas la vio publicada la descargó y trató de buscar en vano de quién era la foto y quiénes eran las protagonistas. Tiempo después tradujo la imagen en lo que sintió al mirarla: una mujer muy joven abraza con toda su existencia a otra mujer también joven que ya no está, que alguien ha querido borrar pero no podrá porque ese abrazo sostiene y retiene sentimientos intangibles como amor, dignidad, belleza y fuerza que no pueden ser borrados. La frase que lo acompaña proviene de un cuadro de Frida Kahlo: *Árbol de la esperanza mantente firme*.

*El Abrazo* se vio por primera vez en la marcha del 8M en Rosario en 2018. En un posteo de Facebook la artista recordó una canción que habla de “10.000 km de amor” y se preguntó cuánto haría falta para detener la violencia extrema que reciben las mujeres. Su respuesta fue “100 abrazos”, y comenzó a ofrecerlos en una marcha sin límite temporal a quien quisiera tener uno plasmado en su espacio de trabajo o vivienda.

Hoy en día se habla del feminismo de la cuarta ola; “las nietas de las brujas” son aquellas quienes protagonizan las marchas, y lamentablemente también las listas de femicidios anuales.

Es indisociable el nexo entre las producciones visuales y el contexto social en el cual surgen. Los museos también se involucraron en su rol de incluir exposiciones donde se traten activamente la problemáticas que atraviesan al colectivo de mujeres en la actualidad, y donde se inste al espectador a formar parte. El Certamen Hugo Padeletti- Estímulo a la investigación en el campo de las Artes- de 2017, por ejemplo, premió a la Dra. Georgina Gluzman para que pudiese investigar *in situ* en el Museo Provincial Rosa Galisteo en vistas a fomentar una reflexión continua sobre el rol de la mujer en el medio artístico de Santa Fe. El proyecto de Gluzman, “Un museo bajo el prisma del género: mujeres en el Rosa Galisteo de Rodríguez” le permitió indagar en los múltiples roles ocupados por las mujeres en el seno de aquel museo. Que el jurado haya elegido por unanimidad el proyecto radica en la necesidad de renovación de la Historia del Arte, y la

---

31 Se trata del Encuentro Nacional de Mujeres, una práctica social que se realiza anualmente en Argentina desde, 1986.

posibilidad de hacerlo gracias a la introducción del feminismo y los estudios de género. Para crear una nueva forma de pensar el arte, es necesario revisar patrimonio, archivos, material bibliográfico, decisiones curatoriales y criterios de selección de obras, entre otras cosas.

## **CONCLUSIONES**

Como conclusión podemos reconocer que en los últimos años se han hecho visibles cambios gracias a la amplia labor desplegada por el feminismo académico. Lentamente se avanza hacia una mayor representación de mujeres en las distintas esferas de la escena artística, pero aún queda mucho por recorrer. La historia del arte está siendo revisada continuamente por los movimientos artísticos, el mercado y los coleccionistas, las exposiciones de los museos y las nuevas ideologías que modifican el relato del pasado.

¿Por qué es importante que haya mujeres en el circuito artístico contemporáneo y en los archivos (orales y escritos)? La respuesta parece obvia y rápida: porque estamos en 2020, y porque es la única manera de lograr una igualdad y paridad sostenible en el tiempo. Resulta anacrónico a esta altura de la humanidad asistir al encuentro de estadísticas que no reflejan la realidad: que las mujeres pintan, esculpen, toman fotografías, dibujan, graban, realizan videos, murales y performances tanto como los varones.

Cuando la Historia del Arte se cuestione porqué al parecer “no hubo” grandes mujeres artistas, debe iniciar su observación reflexionando si las mujeres en su tiempo gozaron de las mismas oportunidades que los artistas varones más reconocidos. El género femenino no disfrutó de similares condiciones sociales, políticas y económicas que el masculino. Por lo tanto la tarea actual es evitar que eso continúe, y apuntar a tener condiciones de paridad desde el presente para que en un futuro no sea un objeto de estudio el porqué una artista mujer no ha podido trascender aún contando con todas las características necesarias para hacerlo.

Se puede observar la presencia de mujeres en colegios y universidades en cargos educativos y de investigación, y asumir que la perspectiva de género irá naturalizándose progresivamente en el mundo académico. Sin embargo, la profesión de artista, como gran parte de los trabajos frecuentes en una ciudad, está masculinizada en los puestos de decisión académicos del sector. Hasta que no haya más paridad no se verá el cambio concreto, aunque hay que reconocer que se ha comenzado a tratar el tema con programas específicos dentro de las currículas, dictado de talleres, workshops, capacitaciones (en lenguaje inclusivo, implementación de protocolos, prevención de violencia y acoso laboral, etc.) La cultura está lejos de la conquista de la paridad: la mujer está infrarrepresentada en los jurados, en los premios, en las exposiciones y en los libros. El prestigio siempre acaba en manos de hombres, no porque sea la culpa de esos artistas en particular, sino de un sistema arcaico en el que la posición de poder del hombre occidental blanco es la que se ha aceptado como oficial y natural.

En una escala macro, lo que se necesitan son políticas culturales concretas, mediante la intervención pública y estatal. Institucionalmente, la ausencia de perspectiva de género tiene consecuencias profundas a la hora de trazar políticas que terminan reproduciendo y perpetuando la exclusión de las mujeres de los cargos altos en las instituciones culturales. Podemos observar entonces que se trata de un círculo vicioso. Se necesitan acciones transformadoras que incluyan a todo el colectivo de artistas: emergentes y consagradxs, hombres, mujeres y sexualidades disidentes en el diseño de las políticas públicas o en la gestión privada las mujeres artistas visibles aún siguen siendo pocas.

Las acciones pueden ser pequeñas y cotidianas. Luego del fallecimiento de la artista argentina Graciela Sacco, por ejemplo, se incrementó la aparición de debates y discusiones en el ámbito del arte. Diversos medios gráficos los cubrieron, publicaron notas poniendo en valor la obra de esta artista prolífica, y el espectador se vio partícipe de acciones puntuales en museos que señalaban las obras de artistas mujeres: lo que siempre había estado ahí ahora se hacía visible.

La disponibilidad de material bibliográfico, audiovisual, y expositivo favorece la exploración por parte del espectador y lo insta a investigar actores culturales que quizás

desconocía. La nueva tendencia reclama la participación del asistente a un museo; se lo debe interpelar para que sea parte de los debates actuales. Se recomienda diseñar estrategias para captar su atención y contar con su opinión respecto a la representatividad de mujeres artistas en la sala.

Rita Segato (2016) se refiere al devenir posible de la historia expresando:

“[...] Por eso sugiero que el camino de la historia será el de retejer y afirmar la comunidad y su arraigo vincular. Y por eso creo que la política tendrá que ser a partir de ahora femenina. Tendremos que ir a buscar sus estrategias y estilo remontando el hilo de la memoria y los fragmentos de tecnologías de sociabilidad que están entre nosotros hasta recuperar el tiempo en que el espacio doméstico y sus formas de contacto interpersonal e intercorporal no habían sido desplazados y clausurados por la emergencia de la esfera pública, de genealogía masculina, que impuso y universalizó su estilo burocrático y gestión distanciada con el advenimiento de la colonial-modernidad. [...]”<sup>32</sup>

El arte es política. Por lo tanto, la única vía posible para ver cambios en las fallas institucionales descritas a lo largo del desarrollo de este trabajo, es que haya una mayor presencia de mirada femenina en las esferas del poder. De esa manera, se contará con una representación equitativa que colabore a educar al público espectador con corpus de obra tanto de artistas hombres como mujeres.

El futuro deseado implicará el final de las jerarquías, pero con el fin de un orden tal como lo conocemos hay que aprender a vivir con esa ausencia y crear algo nuevo. Debemos crear nuestro propio código. Los museos ya no tienen el poder de decirnos lo que está bien y lo que no, y eso los desestabiliza también a ellos. Han logrado aumentar la concurrencia y acercar nuevos públicos pero están algo desestabilizados. Continuamente invitan a otros actores a revisar sus discursos, en ejercicios que a veces salen mejor y otras peor.

---

32 Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid : Traficantes de Sueños, 2016. p. 30-31.



## REFERENCIAS

### Libros

Adler, Laure y Viéville, Camille. *Les femmes artistes sont dangereuses*. París: Flammarion. 2018.

Aguado, Alejandra; Cabezón Cámara, Gabriela; Gallardo, Ana y Noorthoorn, Victoria. *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.

D'Alessandro, Mercedes. *Economía feminista*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

Duncan, Carol. *Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVIII* en Karen Cordero e Inda Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Giunta, Andrea. *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

Hustvedt, Siri. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia. Barcelona: Seix Barral, 2017.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid : Traficantes de Sueños, 2016.

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (Coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.

Thornton, Sarah. *33 artistas en 3 actos*. Buenos Aires: Edhasa, 2015.

### Artículos

Batalla, Juan. “Yente”, *retrato de la maestra argentina del arte abstracto* (14/09/18)  
para Infobae Cultura. Consultado en

<https://www.infobae.com/cultura/2018/09/14/yente-retrato-de-la-maestra-argentina-del-arte-abstracto/> el 28 de marzo de 2020.

Costa, José María. *Radiografía de los universitarios argentinos: cuáles son las carreras más elegidas* (3/7/17). Consultado en <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/radiografia-de-los-universitarios-argentinos-cuales-son-las-carreras-mas-elegidas-nid2034373> el 30 de marzo de 2020.

Gámez Salas, José Miguel. *Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra* en Revista Asparkia. Investigación feminista. España: Universidad de Jaén. N.º 34, 2016.

López, Ianko. *Mi esposa es artista y saltó por la ventana*. 18/07/16. Consultado en <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/muerte-de-ana-mendieta-artista-carl-andre/22631> el 28 de marzo de 2020.

Miss Rosen. *That time artist Judy Chicago served vulvas for dinner* (20/10/2017). Consultado en <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/37787/1/that-time-artist-judy-chicago-served-vulvas-for-dinner-the-dinner-party> el 21 de marzo de 2020.

Riaño, Peio H. *Ellas no pintan nada: otra foto para la historia del arte sin mujeres*. Consultado en [https://www.elespanol.com/cultura/arte/20171117/262724614\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/arte/20171117/262724614_0.html) el 16 de marzo de 2020.

## Entrevistas

Groskopf, Viv. *Tracey Emin: 'I'm not flaky and I don't compromise'* (14/10/2015). Consultado en <https://www.redonline.co.uk/red-women/interviews/a506662/tracey-emin-interview/> el 9 de marzo de 2020.

Sánchez, Matilde. *Estrella de Diego: "Hoy en día ya no hay canon"* (12/04/2019). Consultado en [https://www.clarin.com/revista-enie/arte/estrella-diego-hoy-dia-canon\\_0\\_7bMyCF-E0.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/estrella-diego-hoy-dia-canon_0_7bMyCF-E0.html) el 20 de octubre de 2020.

## Sitios online

Enciclopedia. Consultado en <https://es.gallerix.ru/pedia/old-masters/> el 22 de marzo de 2020.

Norma Ambrosini. Consultado en <https://www.normaambrosini.com/> el 11 de abril de 2020.

Nosotras Proponemos. Consultado en <http://nosotrasproponemos.org/> el 6 de marzo de 2020.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html> el 2 de enero de 2020.

Resquicio colectivo. Consultado en <https://resquiciocolectivo.wixsite.com/website> el 11 de abril de 2020.

Sanguino, Julieta. *Los amores de Leonora Carrington. Pasiones que liberaron a la novia del viento* (24/02/2016). Consultado en <https://culturacolectiva.com/arte/los-amores-de-leonora-carrington-pasiones-que-liberaron-a-la-novia-del-viento> el 5 de marzo de 2020.

## APÉNDICE

### **Sugerencias de investigación: figuras de mujeres artistas para conocer (lista no exhaustiva)**

Ada Tvarkos (Argentina, 1928-2015)

Alice Neel (Estados Unidos, 1900-1984)

Amalia Pica (Argentina, 1978)

Ana Vieira (Portugal, 1940-2016)

Andrea Bacle (Suiza, 1796-1855)

Andrea Pasut (Argentina, 1975)

Andrée Moch (Francia, 1879-1953)

Angela Bulloch (Canadá, 1966)

Anne Valayer Coster (Francia, 1744-1818)

Annette Messenger (Francia, 1943)

Barbara Hepworth (Reino Unido, 1903-1975)

Beatriz Gonzalez (Colombia, 1938)

Benedetta Cappa (1897-1977)

Birgit Jürgenssen (Austria, 1949-2003)

Camille Henrot (Francia, 1978)

Carla Rippey (México, 1950)

Carmen Mondragón (México, 1893-1978)

Carolee Schleemann (Estados Unidos, 1939-2019)

Cecilia Vicuña (Chile, 1948)

Cecilia Vicuña (Chile, 1948)

Cecily Brown (Reino Unido, 1969)

Cecily Brown (Reino Unido, 1969)

Christine Borland (Reino Unido, 1965)

Claire Tabouret (Francia, 1981)

Clara Peeters (Países Bajos Españoles -actual Bélgica, no se conocen fechas exactas de nacimiento y muerte)

Claude Cahun (Francia 1894-1954)

Cornelia Parker (Reino Unido, 1956)

Delia Cancela (Argentina, 1940)

Dora Maar (Francia, 1907-1997)

Dorothea Tanning (Estados Unidos, 1910-2012)

Elsa Sahal (Francia, 1975)

Emilia Bertolé (Argentina, 1896 – 1949)

Emma Amos (Estados Unidos, 1937-2020)

Etel Adnan (Líbano, 1925)

Eugenia Belín Sarmiento (Argentina, 1860-1952)

Eva Gonzalès (Francia, 1849-1883)

Eva Hesse (Alemania, 1936-1970)

Fede Galizia (Italia, 1578-1630)

Germaine Krull (Alemania, 1897-1985)

Gertrudis Chale (Austria, 1898-1954)

Hannah Höche (Alemania, 1889-1978)

Heidi Bucher (Suiza, 1926-1993)

Helena Almeida (Portugal, 1934-2018)

Hilma af Klint (Suecia, 1862-1944)

Isa Melsheimer (Alemania, 1968)

Jenny Holzer (Estados Unidos, 1950)

Jenny Saville (Reino Unido, 1970)

Joan Mitchell (Estados Unidos, 1925-1992)

Joana Vasconcelos (Portugal, 1971)

Judit Reigl (Hungría, 1923)

Judith Leyster (Países Bajos, 1609-1660)

Julia Wernicke (Argentina, 1860-1932)

Kiki Smith (Alemania, 1954)

Laura Herford (Inglaterra, 1831-1870)

Laure Prouvost (Francia, 1978)

Lavinia Fontana (Italia, 1552-1614)

Lía Correa Morales (Argentina, 1893-1975)

Liliana Porter (Argentina, 1941)

Lola Mora (Argentina, 1867-1936)

Lourdes Grobet (México, 1940)

Ludmila Fedorovna de Fioravanti (Rusia, 1896-1973)

Luisa Isella (Argentina, 1886-1942)

Lygia Clark (Brasil, 1920-1988)

Magalí Lara (México, 1956)

Magdalena Campos Pons (Cuba, 1952)

Malala Andrialavidrazana (Madagascar, 1971)

Margaret Keane (Estados Unidos, 1927)

Maria Helena Vieira da Silva (Portugal, 1908-1992)

María Izquierdo (México, 1902-1955)

María Obligado de Soto y Calvo (Argentina, 1857-1938)

María Ruido (España, 1967)

Marianne Brandt (Alemania, 1893-1983)

Marie Bashkirtseff (Imperio ruso, 1858-1884)

Marie Bracquemond (Francia, 1840-1916)

Marie Laurencin (Francia, 1885-1956)

Marie-Guillemine Benoist (Francia, 1768-1826)

Marina Bengoechea (Argentina, 1916-1999)

Maris Bustamante (México, 1949)

Marlene Dumas (Sudáfrica, 1953)

Martha Rosler (Estados Unidos, 1943)

Maruja Mallo (España, 1902-1995)

Mary Beale (Reino Unido, 1633-1699)

Mele Bruniard (Argentina, 1930-2020)

Meret Oppenheim (Alemania, 1913-1985)

Michal Rovner (Israel, 1957)

Mimí Escandell (Argentina, 1942-2019)

Mona Hatoum (Líbano, 1952)

Mónica Mayer (México, 1954)

Nahui Olin (México, 1893-1978)

Nan Goldin (Estados Unidos, 1953)

Nasreen Mohamedi (India, 1937-1990)

Natalia Goncharova (Rusia, 1881-1962)

Naunik Sauret (México, 1951)

Nazgol Ansarinia (Irán, 1971)

Njideka Akunyili Crosby (Nigeria, 1983)

Norah Borges (Argentina, 1901-1998)

Olimpia Payer (Argentina, 1893-1989)

Paula Modersohn-Becker (Alemania, 1876-1907)

Phyllida Barlow (Reino Unido, 1944)

Pia Camil (México, 1980)

Rachel Whiteread (Reino Unido, 1963)

Rana Begum (Bangladesh, 1977)

Raquel Forner (Argentina, 1922-1988)

Rebecca Horn (Alemania, 1944)

Rei Nato (Japón, 1961)

Rosalba Carriera (Italia, 1675-1757)

Rosemarie Trockel (Alemania, 1952)

Sheila Hicks (Estados Unidos, 1934)

Shirin Neshat (Irán, 1957)

Shirley Jaffe (Estados Unidos, 1923-2016)

Sofía Posadas (Argentina, 1859-1938)

Sophie Ristelhueber (Alemania, 1949)

Sor Josefa Díaz y Clucellas (Argentina, 1852-1917)

Tamara de Lempicka (Polonia, 1898-1980)

Tina Modotti (1896-1942)

Toyen (Chequia, 1902-1980)

Yto Barrada (Francia, 1971)

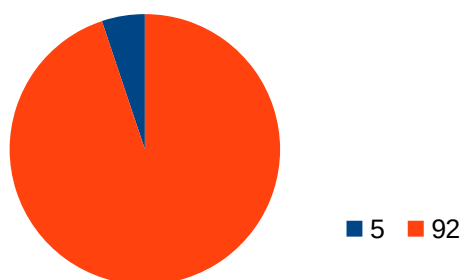
Yu Hong (China, 1966)



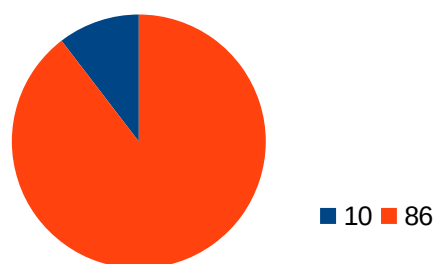
**El arte argentino en números. Cuadros de representatividad de artistas mujeres.**

Tomados de *Giunta, Andrea. Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018. P. 49. Color azul: mujeres. Color rojo: varones.

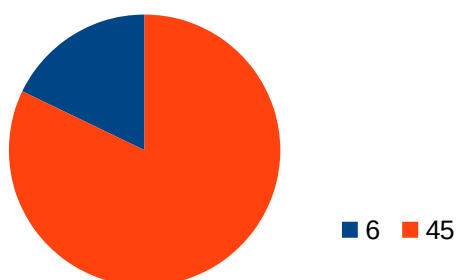
Pintura 1911-2017



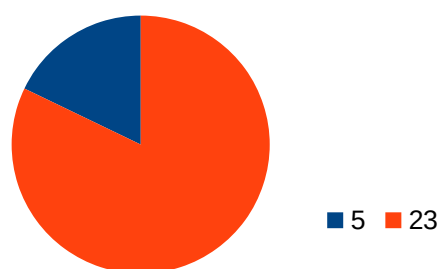
Escultura 1911-2017



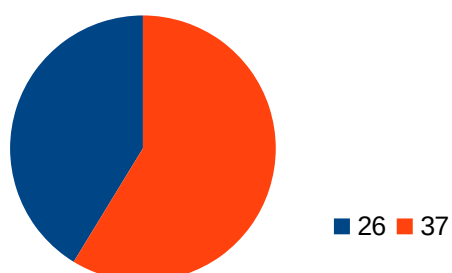
Dibujo 1951-1956 y 1970-2017



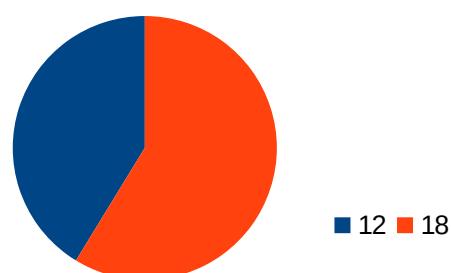
Fotografía 1974-1989 y 2000-2017



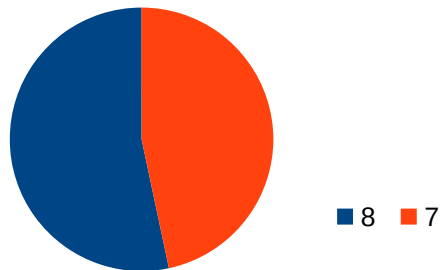
Grabado 1951-2017



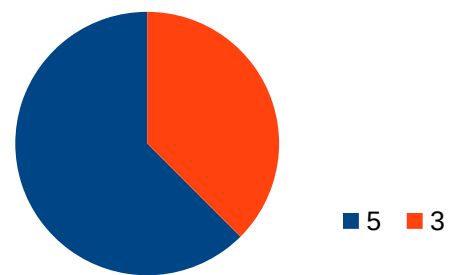
Cerámica 1976-2017



Instalaciones y medios alternativos 2000-2017

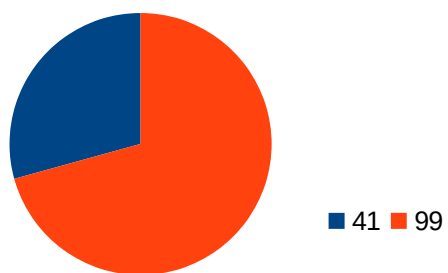


Textil 1978-2017



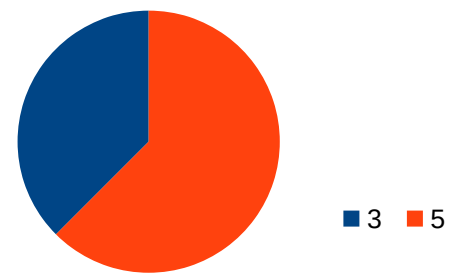
Gran Premio Adquisición

Todas las categorías 2000-2017



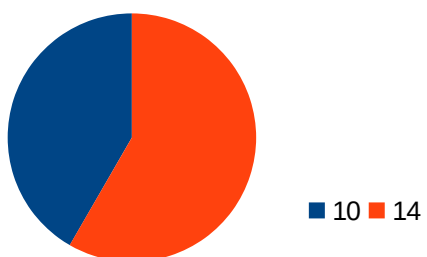
Gran Premio Adquisición

Todas las categorías 2017



1°, 2° y 3° Premio

Todas las categorías 2017



Bienal de Venecia

Representación de la Argentina 2000-2017

